L. Alonso Schökel

HERMENEUTICA DE LA PALABRA

II
INTERPRETACION LITERARIA DE TEXTOS BIBLICOS

EDICIONES CRISTIANDAD

«Cosía con hilo doble las hojas secas del árbol». Así pensaba el autor de estos estudios al lanzar hace apenas medio año el primero de estos volúmenes. Pero el segundo manifiesta que, al igual que las del «olmo seco» del propio Machado, han reverdecido sus hojas, y viejos artículos o conferencias olvidadas han cobrado vibración nueva al ser reelaborados al aire de nuestro momento. Ventajas para el lector de hoy al encontrarlos actualizados.

Así como el tomo I se ocupó de cuestiones hermenéuticas, este II nos habla todo él de «literatura», del aspecto literario de los textos bíblicos, al que Alonso Schökel ha dedicado buena parte de sus esfuerzos como catedrático y como escritor. Para él —lo repite constantemente— la Biblia es teología y espiritualidad, pero *también* literatura, los entrañables momentos poéticos de un pueblo, con libros como Amós, Isaías, Job, el Cantar y no pocos Salmos, que rozan las más altas cumbres de la literatura universal.

Los estudios de este tomo se reparten entre la *poesía* y la *prosa narrativa,* bien en su aspecto teórico doctrinal o en el análisis práctico de textos individuales. Destaca por su amplitud y novedad el titulado *Poética hebrea. Historia y procedimientos,* que reproduce un artículo de diccionario (1979) enteramente reelaborado en 1986, de 230 páginas. Significa lo más nuevo de este tomo y, sobre todo, lo más útil, por tratarse de una iniciación teórico-práctica al análisis estilístico de la poesía bíblica, que se convierte, realmente, en tratado único sobre el tema, sin nada similar en cualquier otro idioma.

EDICIONES CRISTIANDAD

ACADEMIA CHRISTIANA

38

HERMENEUTICA DE LA PALABRA

II

OTRAS OBRAS DE L. ALONSO SCHÖKEL

COMENTARIO TEOLOGICO Y LITERARIO DEL AT

- *Profetas.* 1382 págs. en 2 tomos. Con la colaboración de J. Luis Sicre. 2.ª ed. 1987.
- *Job.* 634 págs. Con la colaboración de J. Luis Sicre.
- *Proverbios* (con la introducción a la literatura sapiencial). 606 págs. Con la colaboración de J. Vílchez.

Treinta Salmos: Poesía y oración. 2.ª ed. 470 págs.

Salmos y cánticos del Breviario. 7.ª ed. 528 págs.

La Palabra Inspirada. La Biblia a la luz de la ciencia del lenguaje. 3.ª ed. 409 págs.

HERMENEUTICA DE LA PALABRA. 3 tomos

I. *Hermenéutica bíblica.* 267 págs.
II. *Interpretación literaria de textos bíblicos.* 542 págs.
III. *Interpretación teológica de textos bíblicos.*

La traducción bíblica: lingüística y estilística. 451 págs.

Los Libros Sagrados. Traducción y comentarios. Nueva edición, revisada y modificada. 12 tomos.

Nueva Biblia Española. En colaboración con J. Mateos. 1982 págs.

Primera lectura de la Biblia. En colaboración con J. Mateos. 475 páginas.

El misterio de la Palabra (Hom. a L. Alonso Schökel). 350 págs.

L. ALONSO SCHÖKEL

HERMENEUTICA DE LA PALABRA

II

Interpretación literaria de textos bíblicos



EDICIONES CRISTIANDAD
Huesca, 30-32
MADRID

Proyecto de la serie
VICENTE COLLADO

Coordinador y revisor
EDUARDO ZURRO

Depósito legal: M. 404.—1987 (II) ISBN: 87-7057-400-7 (Obra completa)
ISBN: 84-7057-413-2 (Tomo II)

Printed in Spain

ARTES GRÁFICAS BENZAL, S. A. - Virtudes, 7 - 28010 MADRID

CONTENIDO SUMARIO

SIGLAS BIBLICAS

Abd	Abdías
Ag	Ageo
Am	Amós
Ap	Apocalipsis
Bar	Baruc
Cant	Cantar de los Cant.
Col	Colosenses
1 Cor	1.ª Corintios
2 Cor	2.ª Corintios
1 Cr	1.º Crónicas
2 Cr	2.º Crónicas
Dn	Daniel
Dt	Deuteronomio
Ecl	Eclesiastés
Eclo	Eclesiástico
Ef	Efesios
Esd	Esdras
Est	Ester
Éx	Éxodo
Ez	Ezequiel
Flm	Filemón
Flp	Filipenses
Gál	Gálatas
Gn	Génesis
Hab	Habacuc
Hch	Hechos
Heb	Hebreos
Is	Isaías
Jds	Judas
Jdt	Judit
Jl	Joel
Jn	Juan
1 Jn	1.ª Juan
2 Jn	2.ª Juan
3 Jn	3.ª Juan
Job	Job
Jon	Jonás
Jos	Josué
Jr	Jeremías
Jue	Jueces
Lam	Lamentaciones
Lc	Lucas
Lv	Levítico
1 Mac	1.º Macabeos
2 Mac	2.º Macabeos
Mal	Malaquías
Mc	Marcos
Miq	Miqueas
Mt	Mateo
Nah	Nahún
Neh	Nehemías
Nm	Números
Os	Oseas
1 Pe	1.ª Pedro
2 Pe	2.ª Pedro
Prov	Proverbios
1 Re	1.º Reyes
2 Re	2.º Reyes
Rom	Romanos
Rut	Rut
Sab	Sabiduría
Sal	Salmos
Sant	Santiago
1 Sm	1.º Samuel
2 Sm	2.º Samuel
Sof	Sofonías
1 Tes	1.ª Tesalonicenses
2 Tes	2.ª Tesalonicenses
1 Tim	1.ª Timoteo
2 Tim	2.ª Timoteo
Tit	Tito
Tob	Tobías
Zac	Zacarías

AfO	«Archiv für Orientforschung». Graz.
AJSL	«American Journal of Semitic Languages and Literatures». Chicago.
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
BH	Biblia Hebraica.
Bib	«Biblica». Roma.
BJ	Bible de Jérusalem.
BO	Bibliotheca Orientalis. Leiden.
BWANT	Beiträge zur Wissenschaft von Alten und Neuen Testament. Stuttgart.
BZ	«Biblische Zeitschrift». Paderborn.
BZAW	Beihefte zur Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft. Berlín.
CCSL	Corpus Christianorum. Series Latina. Turnhout y París 1953ss.
CSEL	Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Viena 1866ss.
DBS	*Dictionnaire de la Bible. Supplément.* París 1928ss.
EstE	«Estudios Eclesiásticos». Madrid 1922ss.
FRLANT	Forschungen zur Religion und Literatur der Alten und Neuen Testaments. Gotinga.
HK	Handkommentar zum AT. Gotinga.
HUCA	Hebrew Union College Annual. Cincinnati.
IDB	The Interpreter's Dictionnary of the Bible. Nashville.
IluCl	«Ilustración del Clero». Madrid.
JAOS	«Journal of the American Oriental Society». New Haven.
JBL	«Journal of Biblical Literature». Missoula.
JJS	«Journal of Jewish Studies». Oxford.
JNES	«Journal of Near Eastern Studies». Chicago.
Joüon	P. Joüon, *Grammaire de l'hébreu biblique.* Roma ³1965.
JPOS	«Journal of the Palestine Oriental Society». Jerusalén.
JQR	«Jewish Quarterly Review». Filadelfia.
JTS	«Journal of Theological Studies». Oxford/Londres.
LLS	Los Libros Sagrados. Madrid.
NBE	Nueva Biblia Española. Madrid.
PG	Patrologia Graeca. J. M. Migne (ed). París.
PJB	Palästinajahrbuch. Berlín.
PL	Patrologia Latina. J. M. Migne (ed). París.

RB	«Revue Biblique». París 1892ss.
RBibIt	«Rivista dell'Assoc. Bibl. Italiana». Brescia.
RÉJuiv	«Revue des Études Juives». París.
PHPhilRel	«Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses». Estrasburgo.
RScRel	«Revue des Sciences Religieuses». Estrasburgo.
RSV	The Revised Standard Version.
SAT	Die Schriften des AT. Gotinga.
TRu	«Theologische Rundschau». Tubinga.
TS	«Theological Studies». Baltimore 1940ss.
TübTQ	«Tübinger Theologische Quartalschrift». Tubinga.
TWNT	Theologisches Wörterbuch zum NT. G. Kittel (ed). Stuttgart.
VD	«Verbum Domini». Roma 1921-1971.
VT	«Vetus Testamentum». Leiden 1951ss.
VTS	Vetus Testamentum, Supplementum. Leiden.
ZA	«Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie». Berlín.
ZDPV	«Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins». Stuttgart.
ZSem	«Zeitschrift für Semitistik und verwandte Gebiete». Leipzig.

PROLOGO

Cuando yo estaba para terminar el bachillerato, estudiaba química, y lo que me gustaba era el octodecanoato de propano triol. En parte, debía de ser la sonoridad de esos dos heptasílabos, con los acentos tan asimétrica y tan sabiamente repartidos. Pero, sobre todo, me atraía la limpidez geométrica de la química orgánica, con sus figuras hexagonales de panal, que encerraban una miel prodigiosa y polimorfa de cualidades.

Después amaneció el esplendor de la literatura, me cautivó la fascinación de Homero, leído íntegro en su lengua original, y la seducción intelectual e imaginativa de Platón, el divino. Algo más tarde (1943-1946) me tocó enseñar a muchachos literatura latina y castellana, sobre todo en su vertiente estilística. Entonces pasé de la fascinación a la reflexión: aprendí la alquimia de las metáforas, la geometría de las composiciones, la botánica fertilidad del lenguaje poético.

Con un buen cargamento de literatura griega y latina, española y alemana, y con alguna pericia en el arte de analizar estilos, arribé a las playas hebreas de la Biblia: un Levante viejo, nuevo para mí. Y me dediqué a lo que casi nadie hacía en aquellos tiempos (1954-1957): estudiar el lenguaje poético de algunos autores bíblicos. Y, aunque entreverada con otras tareas, ya no abandoné a lo largo de mis años de enseñanza la afición y dedicación iniciales.

Del paso de los clásicos a la Biblia da testimonio el último artículo de este libro. Como ha sido testimonio reciente y retrospectivo, no ha hecho falta cambiarlo ni retocarlo. De la etapa anterior, de enseñanza literaria, quedan libros agotados y artículos que no he recogido aquí: sobre ritmo, estilística, el humor y lo cómico...

El que aspiraba al título de licenciado y doctor en Sagrada Escritura tenía que asomarse un poco a alguna lengua y literatura circundante: acádico, egipcio, sumerio, ugarítico... De entonces data el artículo penúltimo de esta colección, titulado con alguna petulancia *En los orígenes de la literatura.* Volviendo a él, al cabo de tantos años, he tenido que rehacerlo radicalmente pidiendo auxilio a personas de garantizada competencia.

El resto de los artículos se reparte en un grupo mayor, dedicado a la poesía, y otro menor, dedicado a la prosa narrativa. En el pri-

mer grupo hay artículos de teoría o síntesis y artículos de análisis de textos individuales.

Por su volumen, destaca en el primer grupo el titulado *Poética hebrea*. Es resultado de un accidente imprevisto. Había que traducir del francés (el original castellano resultó irrastreable) el artículo *Poésie hébraïque*, del *Dictionnaire de la Bible. Supplément*. Me tocó a mí el trabajo. Al llegar a la tercera columna del texto francés comprendí que no podía seguir traduciendo. Entre aquella redacción, resumen del volumen *Estudios de poética hebrea* (Barcelona 1963), y el presente volumen se interponen unos veinte años de enseñanza y estudio de poesía bíblica. Así, pues, empecé a redactar de nuevo, respetando medianamente la disposición inicial, resumiendo algunos capítulos (sonoridad, ritmo, paralelismo), dilatando otros (sinonimia, antítesis), insertando nuevos (imágenes, figuras, diálogo). El largo artículo de diccionario se ha convertido así en breve monografía. Será testimonio de una continuidad y un crecimiento. Quizá sean éstas las páginas más útiles del presente volumen. Al menos, son las más recientes (terminadas en diciembre de 1986).

De carácter general o temático son otros artículos. El de las estructuras numéricas, que he ampliado con muchos datos. El del lenguaje imaginativo de los Salmos, más didáctico y divulgativo. Considero más importante uno que nació de un simposio celebrado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, y constituía la presencia y aportación bíblica al tema del mito y la antropología. Se titula *Lenguaje mítico y simbólico en el Antiguo Testamento*.

Otros tres artículos consisten en análisis de textos individuales, y pertenecen a los primeros años de enseñanza (1956-1959): he preferido conservarlos con pocas enmiendas y algún retoque.

El grupo de artículos dedicados a la prosa narrativa es escaso en número, pues sólo exhibe dos trabajos. En estos días, en que recibe renovada atención el estudio del relato bíblico, puede ser curioso desempolvar un viejo artículo dedicado a dos relatos breves del libro de los Jueces. Se escribió y publicó en alemán (1962). Quizá por ello se ha salvado mejor que otros, escritos en castellano. El de Judit está a medio camino temporal y surgió en un animadísimo simposio interdisciplinar que organizó el profesor Wüllner cuando me encontraba yo enseñando en Berkeley. No ha parecido conveniente publicar toda la discusión; el texto ofrecido aquí recoge la versión original sin enmiendas.

Al final de los estudios se incluyen algunas reseñas que los

pueden completar o iluminar. Especialmente, la discusión sobre métodos, a propósito del libro de W. Richter *Exegese als Literaturwissenschaft*. No he dado acogida a un par de artículos: el de la segunda canción de la viña, Is 27 (1960), y la ponencia del congreso internacional de Oxford (1958) titulada *Die stilistische Analyse bei den Propheten* (1960). El primero no conserva interés suficiente; el segundo queda englobado en *Poética hebrea*. Asimismo quedan fuera bastantes artículos de información o divulgación sobre géneros o textos literarios, publicados en diccionarios o revistas no científicas.

En total, doce artículos con unas cuantas recensiones. Con ellos podría componer un dodecanato, dos hexágonos de química orgánica, y le añadiría algunos finales sonoros en -ol, -oico, -ato. El resultado sería muy artificial y poco orgánico. He de contentarme con observar que los doce sustentan un acueducto tendido entre el año 1954 y 1986. No son muchos doce artículos para veintitrés años. Quizá ese acueducto de doce pilares pueda transportar y suministrar agua fresca a quienes saborean o quieren saborear la poesía bíblica.

Roma, Pascua de 1987.

1

POETICA HEBREA
HISTORIA Y PROCEDIMIENTOS

I

HISTORIA

El descubrimiento pleno de la poesía hebrea como realidad artística, para el disfrute y para el estudio histórico, es relativamente reciente.

Los *israelitas* supieron apreciar sus textos y libros no solamente como textos sacros, sino también como textos literarios o poéticos: la conservación de leyendas, relatos épicos, cantos líricos, la imitación de poemas y el uso consciente de procedimientos literarios muestran que, para los israelitas, esos textos tenían un valor literario no menos que religioso. En lo cual no son diversos de otros pueblos. Lo que les faltó fue la reflexión teórica y sistemática, actividad que introduce victoriosamente Aristóteles en nuestra cultura occidental. Es posible que existieran en Israel escuelas de poesía que conservaban y transmitían reglas prácticas del oficio, como sucedió en otras artesanías. Esas reglas prácticas serían en germen una poética hebrea formulada por los mismos hebreos. Si esa colección de reglas con sus nombres ha existido, no ha dejado huella reconocible.

Al intensificarse la conciencia del carácter sagrado de los textos decae la conciencia de su valor literario y poético. Así sucede que, aunque los judíos siguen componiendo textos literarios (que llamamos apócrifos) y estudian apasionada y minuciosamente sus textos canónicos, apenas tienen en cuenta su dimensión literaria. Incluso la tradición viva del ritmo poético se olvida y sólo perviven imitaciones empíricas. Al contacto con los griegos, no crean una retórica y una poética hebreas.

1. *Edad patrística*

Al comienzo del cristianismo, cuando el campo literario está ocupado exclusivamente por los autores grecolatinos, la Biblia se lee simplemente como libro sagrado. Dos polémicas que pudieron introducir una mentalidad nueva no tuvieron efectos consistentes. Cuando Juliano prohibió a los cristianos (*ca.* 362) enseñar los «clásicos» grecolatinos, algunos autores cristianos se dedicaron a fabricar «clásicos cristianos» de imitación: de la Biblia tomaban temas y motivos para componer nuevos textos literarios. Lo cual era

confesar implícitamente que la Biblia como tal no era literatura. La controversia sobre la *rusticitas* cristiana provocó dos reacciones contrarias: o se aceptaba la acusación, retorciéndola apologéticamente con el argumento de Pablo: «Mis discursos y mi mensaje no usaban argumentos hábiles y persuasivos, la demostración consistía en la fuerza del Espíritu, para que vuestra fe no se basara en saber humano, sino en la fuerza de Dios» (1 Cor 2,4); así argüían Orígenes, Crisóstomo, etc.; o se negaba la acusación, afirmando que también la Biblia era literaria, y lo probaban compilando catálogos de tropos y figuras sacados de la Biblia; así argüía, entre otros, Agustín.

Estas dos posturas, épica bíblica, o argumentos bíblicos transformados en poesía occidental, y retórica bíblica, o catálogo de tropos y figuras de la Biblia, dominan toda la Edad Media. La apologética se apoderó de la segunda posición, la empujó audazmente y llegó a defender que los escritores bíblicos habían sido los modelos de los griegos. Pero nadie sacó las consecuencias del principio para tomar la Biblia como objeto de estudio literario y modelo de composición poética. La postura retórica ha sido transmitida por Casiodoro, Isidoro, Beda, etc., mientras que Prudencio, Sedulio y Juvenco cultivan la imitación épica o lírica.

2. *Edad Media*

Hay que colocar aparte y en posición conspicua al judío español Mošé Ibn ʿEzra (s. XI). Partiendo de la retórica árabe, deudora a su vez de la griega, y analizando directamente el texto hebreo, compone una especie de retórica hebrea superior a todos los trabajos precedentes. Pero su obra y ejemplo no tuvieron influjo extendido ni permanente.

3. *Renacimiento*

En polémica contra la Escolástica, los humanistas enarbolan la Biblia para justificar su actividad poética o para exaltar el valor de la poesía frente a la especulación (Albertino Mussato, † 1329; Dante y Boccaccio). Se reconoce el valor literario de la Biblia, sin sacar las consecuencias de tal afirmación. Una excepción capital la constituye fray Luis de León (1527-1591), modelo de humanismo cristiano. Dotado de sensibilidad nueva y afinadísima, fue capaz de gustar y apreciar la poesía bíblica no menos que la latina. Por sus explicaciones sobre la lengua hebrea, por su exposición del Cantar de los Cantares, por su concepto de la poesía, Luis de León es digno antecesor de Lowth y Herder.

4. *Los modernos*

El obispo anglicano Roberto Lowth (1710-1787), empujado quizá por las primeras ondas de «prerromanticismo» (Van Tieghem), inaugura el estudio sistemático de la poesía bíblica. Aunque escribe en latín y utiliza categorías tradicionales, revela gran sensibilidad para percibir el valor poético de la Biblia, señala y sistematiza algunos procedimientos poéticos, como el paralelismo, muestra las semejanzas y diferencias respecto a los clásicos, analiza poemas individuales. Una sensibilidad nueva se acerca a un objeto nuevo con un instrumental viejo. El libro de Lowth *De sacra poesi Hebraeorum* (1753) tuvo gran difusión e influencia en Europa (edición anotada por J. D. Michaelis, 1758-1761).

Unos años más tarde, en 1782, publica J. G. Herder su libro *Vom Geist der ebräischen Poesie.* El tema es el mismo, la postura es bien diversa. Herder escribe en alemán, considera la poesía como «creación» que revela el «espíritu de un pueblo» *(Volksgeist).* Busca la percepción inmediata del poema, relaciona poesía con lenguaje, se entusiasma con lo primitivo o primordial, intuye lo individual y diferente, se libera de la retórica formal al uso, incluso anticipa la idea de sagas y etiologías.

El siglo XIX produce algunos trabajos de poca importancia, como la exposición árida y racional de J. G. Wenrich, la obra presuntuosa y altisonante de Plantier. Para E. W. Bullinger, véase el capítulo sobre las figuras. A finales de siglo tropezamos con dos obras notables. R. G. Moulton publica un estudio sistemático de formas poéticas, *The Literary Study of the Bible* (1896). E. König compone un eruditísimo estudio sistemático, *Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die biblische Litteratur* (1900): es un esfuerzo gigantesco por distinguir, dividir y subdividir, catalogar y acumular tropos y figuras. Enorme esfuerzo *more botanico* de recoger y catalogar, sin sensibilidad artística.

H. Gunkel inaugura una nueva etapa y hace escuela. Considera la Biblia como documento en la historia de la literatura y de la religión. Une al rigor filológico la sensibilidad literaria; a la abundancia de intuiciones junta el acierto de las formulaciones. No sólo acierta en la clasificación y descripción de géneros literarios, sino que comenta agudamente textos individuales. Introduce el concepto, diríamos sociológico, del contexto o situación vital/social *(Sitz im Leben).* Entre sus discípulos mencionaremos a H. Gressmann, H. Schmidt, J. Begrich y J. Hempel. El último colabora

en una colección dirigida por O. Walzel con el volumen *Die althebräische Literatur und ihr hellenistisch-jüdisches Nachleben* (1930). Es uno de los mejores tratados sobre el tema.

Mi libro *Estudios de poética hebrea,* basado en la tesis doctoral que defendí en el Pontificio Instituto Bíblico de Roma en 1957, se publicó a finales de 1962. Por entonces, el estudio literario del AT todavía no interesaba en el mundo científico y además el libro estaba escrito en castellano (con los defectos de una tesis doctoral y algunos más). En este libro se puede encontrar una bibliografía amplia, clasificada y comentada. La parte central, fundamental, del libro se publicó en traducción alemana en 1971 con el título poco feliz *Das Alte Testament als literarisches Kunstwerk.* Después de la introducción histórica, forman el libro dos partes: descripción y análisis de procedimientos poéticos (o estilemas) y análisis de poemas individuales. Los resultados de la segunda parte, estilemas, los he explotado ampliamente en los comentarios: el menor, *Los Libros Sagrados* (1965-1975), y el mayor, de *Profetas* (1980, ²1987), *Job* (1983), *Proverbios* (1984). La tercera parte me sirvió más bien de entrenamiento, y sus últimas consecuencias se pueden comprobar en *Treinta salmos: Poesía y oración* (1981; ²1986).

En 1971 publicó W. Richter su obra *Exegese als Literaturwissenschaft. Entwurf einer alttestamentlichen Literaturtheorie und Methodologie.* Intentaba ser una exposición de principios y métodos. No fue muy bien recibida. Puede verse mi discusión en este volumen (pp. 242-256).

Recientemente parece despertarse de nuevo el interés por el tema, como atestiguan dos obras muy diversas. La obra de Wilfred G. E. Watson *Classical Hebrew Poetry* (1984) es, ante todo, un estudio de procedimientos. Muy claro y sistemático, con la bibliografía repartida por apartados. Aduce material comparativo, especialmente de la literatura ugarítica. Contiene índices utilísimos en esta clase de obras. El estudio refleja el estado de la investigación: muy desarrollado, casi hipertróficamente, en algunos procedimientos; enteco y descarnado en otros. Puede verse en este volumen (pp. 485ss) mi recensión para «Biblica».

Robert Alter dedica su libro *The Art of Biblical Poetry* (1985) más bien al estudio de obras o cuerpos individuales. No se ocupa de la bibliografía y evita el aparato técnico: escribe en un estilo claro y agradable. Su influjo se puede desarrollar en círculos menos especializados.

Recientemente, el conocido crítico literario Northrop Frye ha publicado un libro titulado *The Great Code. The Bible and Literature* (Londres 1984). En él despliega de nuevo su gusto por las visiones analógicas y de proporciones, por la construcción, y presta mucha atención a imágenes y símbolos.

Las páginas que estoy por añadir a esta historia modesta, en parte recogen material ya publicado y difícilmente accesible, en parte son resultado de años de reflexión literaria sobre el AT. Mi preocupación es, sobre todo, estilística: ver lo que tiene un hecho de procedimiento, ver su función en general y en el poema concreto, verlo como significante vinculado a un significado. Por eso ahorro listas y ofrezco análisis de textos significativos.

BIBLIOGRAFIA

1. *Patrística*

P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne* (París ³1947); *La réaction païenne: Étude sur la polémique antichrétienne du Ier au VIe s.* (París 1942).

H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (París 1948); *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (París 1949).

J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien* (París 1930).

G. Bardy, *L'Église et l'enseignement au IVe s.*: RScRel 12 (1932) 1-28; 14 (1934) 524-549; 15 (1935) 1-27.

E. Norden, *Die antike Kunstprosa* (Leipzig 1915) 521ss.

2. *Edad Media*

E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna 1954; trad. castellana: *Literatura europea y Edad Media latina* México ⁴1984).

E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Brujas 1946).

E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe s.* (París 1925).

Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages* (Londres ²1952).

H. Schreiner, *Le Kitâb al-Mouhâdara wa-l-Moudhâkara:* RÉJuiv 21 (1890) 98-117; 22 (1891) 62-81; 236-249.

A. Díez Macho, *Algunas figuras retóricas estudiadas en la «Poetica Hebraica» de Mošé Ibn ʿEzra:* «Sefarad» 4, 5, 7-11 (1944, 1945, 1947-51).

3. *Renacimiento*

J. Toffanin, *Storia del Umanesimo* (Bolonia 1950).
Fray Luis de León, *Obras completas* (BAC; Madrid 1944).

4. *Modernos*

R. Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum,* 1753 (= *Leçons sur la poésie sacrée des Hébreux,* 1812; *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews,* traducido del latín por G. Gregory, Londres 1787, [3]1835; edición latina preparada por J. D. Michaelis, 1758-61; revisada por E. F. C. Rosenmüller, 1815).
J. G. Herder, *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-83).
Mons. Plantier, *Études littéraires sur les poètes bibliques* (1842).
J. G. Wenrich, *De poeseos Hebraicae atque Arabicae origine, indole, mutuoque consensu atque discrimine* (Leipzig 1843).

5. *Contemporáneos*

R. G. Moulton, *The Literary Study of the Bible* (Londres 1896).
E. W. Bullinger, *Figures of Speech* (Londres 1898).
E. König, *Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die biblische Litteratur* (Leipzig 1900); *Die Poesie des Alten Testaments* (Leipzig 1907).
A. Wünsche, *Die Schönheit der Bibel* (Leipzig 1906).
H. Gunkel, *Reden und Aufsätze* (Gotinga 1913); *Genesis, Psalmen* (HK); *Die Schriften des Alten Testaments* (SAT; en colaboración); *Die israelitische Literatur,* en Paul Hinneberg (ed), *Die Kultur der Gegenwart* (Berlín 1906).
G. A. Smith, *The Early Poetry of Israel in its Physical and Social Origins* (Londres 1912).
G. Ricciotti, *Dalla Bibbia. Antologia Letteraria* (Bolonia 1922).
A. Causse, *Les plus vieux chants de la Bible* (París 1926).
J. Hempel, *Die althebräische Literatur und ihr hellenistisch-jüdisches Nachleben* (Wildpark-Potsdam 1930).
É. Dhorme, *La poésie biblique* (París [6]1931).
D. B. Mcdonald, *The Hebrew Genius* (Princeton 1933).
A. Lods, *Histoire de la littérature hébraïque et juive depuis les origines jusqu'à la ruine de l'État juif* (París 1950).
M. Weiss, *Hammiqrāʾ Kidmûtô* (Jerusalén 1962).
L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea* (Barcelona 1963).
St. Gevirtz, *Patterns in the Early Poetry of Israel* (Chicago 1963).

L. Krinetzki, *Das Hohe Lied. Kommentar zu Gestalt und Kerygma eines alttestamentlichen Liebeslied* (Düsseldorf 1964).
W. Bühlmann/K. Scherer, *Stilfiguren der Bibel* (Friburgo 1973).
M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole* (Munich 1973).
L. Ryken, *The Literature of the Bible* (Grand Rapids 1974).
D. Robertson, *The Old Testament and the Literary Critic* (Filadelfia 1977).
D. J. A. Clines/D. M. Gunn/A. J. Hauser, *Art and Meaning: Rhetoric in Biblical Literature* (Sheffield 1982).
W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry* (Sheffield 1984).
N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature* (Londres 1984).
R. Alter, *The Art of Biblical Poetry* (Nueva York 1985).

II

GENEROS POETICOS

1. *Según los hebreos*

Los hebreos muestran conocer diversos géneros literarios poco diferenciados. *Šîr* es término genérico que se aplica a un epinicio o canto de victoria (Jue 5) y a algunos salmos (30; 45; 46; 48; etc.). A veces se restringe su alcance con alguna adjetivación: *šîr yᵉdîdōt* = epitalamio (Sal 45); *šîr ʿăgābîm* = copla amorosa (Ez 33, 32); *šîr ḥādāš* = cántico nuevo, original (Is 42,10; Sal 33; 40; 96; 98; 144; 149); *šîr ṣiyyôn* (Sal 137,3); *šîr Yhwh* (Is 30,29; 2 Cr 29,18); *šîr hammaʿălôt* = ¿canto de peregrinación? (Sal 120-134). Otras veces aparece la forma femenina *šîrâ:* los llamados cantos de Moisés (Éx 15 y Dt 32); el Sal 18; la canción de la viña (Is 5), de la ramera (Is 23,15), de los pozos (Nm 21,17). El verbo *šyr* es también frecuente. Es, pues, un término bastante ancho, con algunas determinaciones heterogéneas de lugar, tema, situación, etcétera.

Más restringido podría ser el término *mizmôr,* que se aplica a 57 salmos. Lo cual rompe las clasificaciones de Gunkel.

El término *ḥîdâ* abarca también un campo ancho. Parece predominar el significado de enigma o acertijo. Son famosos los de Sansón a sus invitados (Jue 14): breves, rítmicos, aliterados, ingeniosos y aun maliciosos. Los doctores incluyen también este género en su catálogo (Prov 1,6). Ez 17,2 presenta como sinónimos *ḥîdâ* y *māšāl;* el texto así titulado, por su extensión y estilo, es más bien una parábola; sólo que hasta la explicación final la parábola es enigmática. Aun contando con la cultura literaria de un profeta como Ezequiel, no se apura la distinción de géneros poéticos. Algo semejante sucede en los salmos 49 y 78. La reina de Sabá propone sus enigmas a Salomón (1 Re 10,1; 2 Cr 9,1). Nm 12,8 subraya el aspecto de oscuridad oponiendo *ḥîdâ* a la visión «cara a cara» (véase 1 Cor 13,12). Habacuc combina también *ḥîdâ* con *māšāl,* añadiendo *mᵉlîṣâ,* que parece significar sátira. Prov 1,6 cita cuatro géneros: *māšāl, mᵉlîṣâ, dibrê ḥăkāmîm* y *ḥîdōt,* como patrimonio intelectual de sabios o doctores. Eclo 47,17 enumera entre las glorias de Salomón su dominio de *šîr, māšāl, ḥîdâ* y *mᵉlîṣâ.*

Māšāl es muy frecuente. Sus significados más comunes son pro-

verbio y parábola. El libro de los Proverbios (refranes, aforismos, sentencias, máximas...) se titula *mišlê š^{e}lōmōh*. Como parábola se encuentra en Ez 17; 24; etc. El profeta recibe como título burlesco *m^{e}maššēl m^{e}šālîm* (Ez 21,5), algo así como «fabricante de parábolas». El narrador de la historia de Balaán introduce sus oráculos con la fórmula *wayyiśśā' m^{e}šālô wayyō'mer* (Nm 23,7.18; 24,3.15. 23). Balaán denomina dos veces su oráculo *n^{e}'um bil'ām* (Nm 24, 3.15). Otro ejemplo de indecisión terminológica.

Hemos de retener el verbo *nś'* y el sustantivo *n^{e}'um*. Del primero se forma el sustantivo *maśśā'*, que denomina el oráculo conminatorio contra naciones paganas. Usan el término Isaías, Habacuc, Malaquías y Zacarías; falta en Jeremías, Ezequiel y Amós 1-2; se dirige a una persona en 2 Re 9,25, y podría ser un uso bastante antiguo.

Qînâ significa con frecuencia elegía, en nuestro sentido moderno (diverso del latino). Se aplica a la lamentación fúnebre por una persona (2 Cr 35,25), por el pueblo de Israel (Jr 9,9), por naciones paganas (Ez 27,2; 28,11; 32,2). Ezequiel lee escritos en el libro que ha de devorar *qīnîm wāhegeh wāhî* (Ez 2,10); es decir, el gesto o suspiro no articulado *hegeh,* la interjección *hî,* el género literario *qînâ*. En cambio, la elegía por Babel de Is 14 se denomina *māšāl*. Otra prueba de vacilación terminológica.

Equivalente a *qînâ* es *n^{e}hî,* lamentación. Ezequiel recibe la orden de entonar una elegía *(n^{e}hēh,* 32,18); Jeremías combina en un verso los sustantivos *qînâ, n^{e}hî* y *b^{e}kî* con el verbo genérico *nś'* (Jr 9,9); coloca como paralelos *qînâ* y *n^{e}hî* (9,19); Miqueas combina *māšāl* con *n^{e}hî* (Miq 2,4). El término es menos frecuente.

Bendiciones y maldiciones forman un género literario definido: sus denominaciones suelen ser *b^{e}rākâ* y *q^{e}lālâ*. Se llaman *b^{e}rākôt* las de Gn 49 y Dt 33: son como definiciones poéticas de las tribus y sus destinos; usan un estilo conciso, rico en alusiones enigmáticas (para nosotros), con imágenes emblemáticas, con ritmo y paralelismo muy marcados. A pesar del título general, el contenido de algunas es más bien de maldición. Dt 27 presenta una serie de maldiciones rituales con la fórmula *'ārûr* = ¡maldito!, y una respuesta coral, *'āmēn*. La serie paralela de bendiciones se lee en Dt 28.

N^{e}'um Yhwh es título del oráculo divino; su empleo va creciendo rápidamente y llega a ser casi una muletilla que puntúa o interrumpe oráculos.

En resumen, los israelitas han conocido y empleado diferentes términos para denominar diversos géneros literarios. Algunos son

muy amplios, como *šîr* = canto; *māšāl* = proverbio o parábola; *mizmôr* = salmo; *ne'um* = oráculo. Otros son más restringidos, como *ḥîdâ* = enigma; *qînâ* = elegía; *maśśā'* = oráculo conminatorio; *berākâ* y *qelālâ* = bendición y maldición. A veces han precisado añadiendo alguna calificación. Con todo, el uso inestable de algunos términos y su combinación libre en paralelismos o series muestran que los israelitas no elaboraron un sistema fijo de categorías literarias ni dieron mayor importancia a la clasificación. Debería tenerlo en cuenta el comentarista moderno para moderar su tendencia o afán por distinguir y clasificar.

G. Rinaldi, *Alcuni termini ebraici relativi alla letteratura:* Bib 40 (1959) 267-289.

2. *Concepto*

No voy a exponer aquí, de modo completo y sistemático, la teoría de los géneros literarios en el AT. El género literario, desde la perspectiva del investigador, es un objeto de clasificación tipológica basada en caracteres diferenciados e identificables. Visto desde la perspectiva del autor, es un sistema de convenciones formales que se aceptan y sirven para la tarea literaria. Esas convenciones de los géneros literarios parecen ser más fuertes en textos literarios funcionales, es decir, destinados al uso en determinadas circunstancias, especialmente de la colectividad.

Géneros literarios se dan en cualquier literatura medianamente desarrollada, y, en principio, podrían ser organizados y descritos de forma estructural, por oposiciones. Las estructuras de las diversas culturas no coinciden, por lo cual no es posible traspasar sin más nuestro sistema al sistema bíblico; con todo, se dan semejanzas que permiten el uso analógico de las denominaciones (Gunkel habla de «sagas», concepto escandinavo, y de «Novelle» = novela corta, que es concepto aplicado a textos helenísticos).

Gunkel introdujo el concepto de la «situación/contexto vital» *(Sitz im Leben)* al que se destinan y donde se emplean determinados géneros. Se opone a la situación histórica irrepetible, ya que las situaciones sociales se repiten.

No se debe exagerar la importancia de los géneros literarios en el AT: primero, hay que evitar el reduccionismo, el empeñarse en reducir cualquier texto a una forma típica; segundo, no se deben multiplicar las subdivisiones; tercero, hay que recordar que el poeta usa las convenciones sin someterse totalmente a ellas; cuarto, al contexto vital y social hay que añadir el contexto literario de

lectura privada. Con estas salvedades, la clasificación de los géneros literarios puede ser muy útil para un primer contacto con la obra: el género conocido orienta al lector. Después resulta base excelente de comparación, pues sobre lo común resalta lo individual. Y, en última instancia, la literatura está constituida por obras individuales, objeto primario de contemplación y estudio.

Comenzando por una clasificación muy amplia e incluyente, podemos afirmar que la literatura bíblica contiene abundancia de lírica, no contiene epopeya ni drama. Pasando de los sustantivos a cualidades sustantivadas, lo épico - lo lírico - lo dramático (véase E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik,* Zurich 1946, [2]1951), podemos encontrarlas distribuidas libre e irregularmente.

3. *Épica*

Véase el artículo de C. Conroy *Hebrew Epic: Historical Notes and Critical Reflections:* Bib 61 (1980) 1-30. Una epopeya al estilo de la *Ilíada,* la *Odisea* o la *Eneida* no se encuentra en la Biblia. En cambio, no faltan relatos de carácter épico y cantos de carácter heroico. Estos últimos (como Éx 15; Jue 5) pertenecen más bien a la lírica. Se puede calificar de relato épico la versión actual (compuesta) de la salida de Egipto, Éx 1-15; varios relatos de Jueces son comparables a canciones de gesta o a nuestros romances. Algunos creen descubrir entonación o rasgos épicos en las hazañas de David o de Jehú. Pero todos esos textos, tal como se presentan ahora en la Biblia, pertenecen al género de la prosa narrativa y no pertenecen al capítulo de la poesía. (El estudio de la narrativa bíblica se ha despertado con fuerzas renovadas en el último decenio.)

La pregunta se traslada así a una posición más modesta: en los relatos bíblicos actuales, ¿quedan huellas de poesía épica precedente, utilizada por los autores? Se puede pensar, por ejemplo, en un poema épico, transmitido quizá oralmente y en varias versiones, transformado en prosa artística y en relato maduro por el autor sucesivo. O bien, frases, citas, rasgos de poemas épicos sobreviven en los relatos actuales. Se citan Nm 21,14, «libro de las batallas del Señor»; 2 Sm 1,18 y Jos 10,13 (dudosos); 1 Re 8,53, en griego. Se coleccionan versos y fórmulas muy rítmicas dentro de los relatos. Se aduce la semejanza de otras culturas próximas. Estos indicios pueden producir alguna probabilidad, pero no pueden darnos textos seguros para el estudio literario.

Véase la obra de W. G. E. Watson *Classical Hebrew Poetry,* pp. 83-86.

4. *Géneros populares y cultos*

La distinción coincide sólo en parte con la distinción oral-escrita o preliteraria-literaria. La anonimia no es criterio suficiente ni razonable. Y, sobre todo, ya que nadie confunde hoy «popular» con «tosco», no caigamos en la trampa de pensar que lo «popular» «no lo ha escrito nadie» (como decía Manuel Machado).

Lo que nos queda de poesía popular en la Biblia se ha conservado citado, o coleccionado, o imitado en obras cultas. Ampliando a Hempel (*Die althebräische Literatur,* p. 19s), menciono: canto de trabajo, Nm 21,17; imitado y transformado en Is 5 y 27,2-4; aludidos en Is 16,9; Jr 49,33 (coplas de vendimia y lagar); cantos de danza, Ez 15; Sal 149; de desafío, Gn 4,23-24; elegía, 2 Sm 3, 33-34; de centinela, Is 21,12; de la ramera, Is 23,16. Y los ya referidos refranes (Prov) y acertijos (Jue 14).

BIBLIOGRAFIA

DBS IV, 7-23; V, 405-421; VI, 246-261.

L. Alonso Schökel, *Genera litteraria:* VD 38 (1960) 3-15.

K. Koch, *Was ist Formgeschichte? Neue Wege der Bibelexegese?* (Neukirchen-Vluyn 1962; [2]1967).

IDB, «Literature» (S. Mowinckel, 1962).

K.-H. Bernhardt, *Die gattungsgeschichtliche Forschung am AT als exegetische Methode* (Berlín 1959).

Decisiva fue la aportación de Gunkel. Una aplicación ejemplar del método se encuentra en su obra póstuma *Einleitung in die Psalmen* (Gotinga 1933), traducida al español: *Introducción a los Salmos* (Valencia 1983). Véase también la serie *Die Schriften des AT,* realizada por él con sus discípulos.

Recientemente está en marcha otro proyecto amplio, titulado *The Forms of Old Testament Literature* (FOTL), y dirigido por R. Knierim/G. M. Tucker. Hasta ahora han aparecido estos volúmenes:

— Vol. I, de W. G. Coats, dedicado al Génesis (1983), con una introducción a la literatura narrativa.

— Vol. XIII, de R. E. Murphy, dedicado a la literatura sapiencial, Job, Proverbios, Rut, Cantar, Eclesiastés, Ester (1981); con una introducción a dicha literatura y un breve glosario en que describe los géneros y algunos procedimientos.

— Vol. XX, de J. J. Collins, dedicado a Daniel (1984), con una

introducción a la literatura apocalíptica y un glosario más amplio, de dieciséis páginas, con bibliografía selecta.

Más información se encuentra en los volúmenes normales de introducción especial al AT, lo mismo que en comentarios a cuerpos o libros particulares.

5. *Catálogo de géneros*

Me refiero ahora a géneros poéticos, prescindiendo de las distinciones precedentes. Se han de tener en cuenta catálogos semejantes ya publicados en obras diversas. En concreto:

S. Bretón, en nuestro comentario *Profetas* I, pp. 76s. Géneros proféticos.

J. Vílchez, en nuestro volumen *Proverbios,* pp. 69s. Géneros sapienciales.

H. Gunkel, *Introducción a los Salmos.*

Brindis: Is 22,13, «¡A comer y a beber, que mañana moriremos!». Aludidos en Is 5,11-13; Am 6,4-6.

De amor: Is 5,1-7; quizá Is 27,2-4; de bodas (aludidos), Jr 7, 34; el Cantar de los Cantares. Epitalamios: Sal 45; Is 62. Cf. F. Horst, *Die Formen des althebräischen Liebesliedes,* en *Gesammelte Studien* (Munich 1961) 176-187; R. E. Murphy, *Form-critical Studies in the Song of Songs:* «Interpretation» 27 (1973) 413-422.

Sátiras: Is 14, contra el rey de Babilonia; Is 37,22-29, contra Senaquerib; Is 28,7-13, contra los burlones. Oráculos proféticos contra naciones paganas y muchas denuncias proféticas; los cinco Ayes de Hab 2. Cf. E. Gerstenberger, *The Woe-Oracles of the Prophets:* JBL 81 (1962) 249-263.

Elegías: 2 Sm 1,19-27, por Saúl y Jonatán; 3,33-34, por Abner; un estribillo citado en 1 Mac 9,21; alusión en 2 Cr 35,25. Lamentaciones. Cf. H. Jahnow, *Das hebräische Leichenlied im Rahmen der Völkerdichtung* (BZAW 36; Giessen 1923).

Epinicios o cantos de victoria: Nm 21,28; Éx 15; Jue 5; un estribillo citado en 1 Sm 18,7; Jue 16,23-24; Jud 16.

Fábula: Jue 8,15; 2 Re 14,9.

Creo que conviene distinguir como géneros diversos la *escatología* y la *apocalíptica.* No se pueden catalogar en el mismo apartado Is 24-27 y Dn 2-7. Por el contenido: la escatología traza un gran cuadro de un acto final, que inaugura la etapa definitiva; la apocalíptica comienza reduciendo la historia pasada (desde el destierro) a períodos claramente distinguidos y anuncia el desenlace

liberador inminente. Por la forma: la escatología es de tipo visionario; la apocalíptica parte de una percepción intelectual esquemática, que traduce en alegorías. Procedimientos: la escatología contrapone bloques extremos, se abandona a imágenes fantásticas poco definidas, es manierista; la apocalíptica reduce la visión en cada caso a una imagen claramente articulada: miembros de una estatua, cuatro fieras y un hombre. Del género apocalíptico, la literatura canónica sólo ha conservado dos obras en prosa: Daniel en el AT y Apocalipsis en el NT. Los dos casos bíblicos de apocalipsis son excepcionales por su capacidad de crear símbolos sencillos y sugestivos.

V. Collado, *Escatologías de los profetas* (Valencia 1972).
D. S. Russell, *The Method and Message of Jewish Apocalyptic* (Londres-Filadelfia 1964).
P. D. Hanson, *The Dawn of Apocalyptic* (Filadelfia 1975).

6. *Poesía descriptiva*

Los hebreos no cultivaron la descripción por sí misma. La descripción de la naturaleza queda englobada en la alabanza litúrgica o sapiencial. La descripción de costumbres suele tener función didáctica o sirve a la predicación profética.

a) Descripción de la *naturaleza.* Los textos más notables son: Sal 104 y Eclo 43. El primero depende, quizá mediatamente, de un himno egipcio a Aten. Ambos son un recuento, es decir, no se detienen en describir un fenómeno particular, sino que fijan en trazos rápidos una sucesión de fenómenos. Ello impone una caracterización rápida, realista o metafórica. La emoción contemplativa puede englobar todo el poema o penetrar explícitamente en algún punto. El protagonismo de Dios se expresa o se sobrentiende. De tipo realista son: «Entre las frondas se oye su canto... rondan las fieras de la selva... el hombre sale a sus faenas, a su labranza hasta el atardecer» (Sal 104,12.20.23). Realismo apoyado y aureolado por una comparación: «Sacude la nieve como bandada de pájaros, y al bajar se posa como langosta... derrama escarcha como sal, sus cristales brillan como zafiros. Hace soplar el gélido cierzo y su frío cuaja el estanque, hiela todos los depósitos y reviste el estanque con una coraza» (Eclo 43,18-20).

La total transformación imaginativa se puede dar cuando el poeta introduce a Dios en acción, por ejemplo: «Mira el arco iris... abarca el horizonte con su esplendor cuando lo tensa la mano pode-

rosa de Dios» (Eclo 43,11-12) (Dios como arquero que tensa el arco celeste). «Las estrellas... a una orden de Dios ocupan su puesto y no se cansan de hacer la guardia» (Eclo 43,10) (como soldados de un escuadrón). «La luz te envuelve como un manto... las nubes te sirven de carroza, avanzas en las alas del viento» (Sal 104,2-3). La emoción del poeta se expresa directamente al contemplar la caída de la nieve: «Cuando cae, se extasía el corazón» (Sal 104,18).

Cuando la tormenta está vista como teofanía, el resultado literario es descripción de un fenómeno natural imaginativamente transformado. Sirvan de ejemplo los Sal 18 y 77.

«Te vio el mar y tembló,
las olas se estremecieron;
las nubes descargaban sus aguas,
retumbaban los nubarrones,
tus saetas zigzagueaban;
rodaba el estruendo de tu trueno,
los relámpagos deslumbraban el orbe,
la tierra retembló estremecida...»
(Sal 77,17-19).

Aparte de los dos textos citados, los mejores trozos descriptivos del AT se leen en el libro de Job, puestos en boca de Dios como desafío y reproche comprensivo dirigido a Job. En intensa transformación imaginativa, el capítulo 38:

«¿Quién cerró el mar con una puerta
cuando salía impetuoso del seno materno,
cuando le puse nubes por mantillas
y niebla por pañales,
cuando le impuse un límite
con puertas y cerrojos...?
¿Has señalado su puesto a la aurora
para que agarre la tierra por los bordes
y sacuda de ella a los malvados,
para que le dé forma como el sello a la arcilla
y la tiña como la ropa?»
(Job 38,8-10.12-14).

«¿Quién vuelca los cántaros del cielo
cuando el polvo se funde en una masa
y los terrones se amalgaman?»
(Job 38,37-38).

Sigue una descripción más realista de unos cuantos animales; el más famoso es el caballo, pero citaré algo del buitre:

«En una roca vive y se refugia,
un picacho es su torreón,
desde donde acecha su presa
y sus ojos la otean desde lejos;
sus crías sorben la sangre;
donde hay carroña, allí está él»
(Job 39,28-30).

Finalmente, el poeta propone dos amplias descripciones del hipopótamo y el cocodrilo como encarnaciones del mal en el mundo; el segundo está fantásticamente transformado en un dragón mitológico, luminoso y fogoso:

«Su estornudo lanza destellos,
sus ojos parpadean como la aurora;
de sus fauces salen antorchas
y se escapan chispas de fuego;
de sus narices sale una humareda
como de un caldero hirviente;
su aliento enciende carbones
y saltan llamaradas de sus fauces...»
(Job 41,10-13).

Esto pertenece al género de la descripción fantástica.

La leyenda cuenta que Salomón «disertó» sobre plantas y animales y que compuso tres mil proverbios (1 Re 4,12-13). De ahí podía haber arrancado una poesía descriptiva, junto a la observación científica, como la de Lucrecio. Los textos a nuestra disposición nos dan rasgos descriptivos dispersos y con diversas funciones, cosa que no llega a constituir estrictamente «poesía descriptiva».

b) En cambio, los hebreos han ejercitado su talento y agudeza de observación de la *vida humana:* costumbres, tipos, edades, oficios. Observación realizada con cariño y reflexión y de la cual brotan proverbios y breves poemas didácticos. Poesía de la vida cotidiana, iluminada por la sabiduría o sensatez de los doctores. La buena ama de casa, Prov 31; la seducción, Prov 7; el borracho descrito con ironía condescendiente, Prov 23,29-35; los amigos: «Sean muchos los que te saludan, pero confidente, uno entre mil», Eclo 6,5-17; el enemigo: «No le des un puesto a tu lado, porque te dará

un empujón y ocupará tu puesto», Eclo 12,8-18; ricos y pobres: «Tropieza el rico, y su vecino lo sostiene; tropieza el pobre, y su vecino lo empuja... Habla el rico, y lo escuchan en silencio y ponen por las nubes su talento; habla el pobre, y dicen: '¿quién es?'», Eclo 13,1-7.15-24; el tacaño, «si hace un favor, es por descuido», Eclo 14,1-19; sobre el callar, el que no sabe guardarse una noticia: «Tal noticia pone en trance al necio como la criatura a la parturienta; flecha clavada en el muslo es la noticia en las entrañas del necio», Eclo 19,4-17; el necio: «Es pegar cascotes enseñar a un necio, o despertar a uno de un profundo sueño; el que da explicaciones a un necio, se las da a un borracho: al final le responde: '¿de qué se trata?'», Eclo 22,9-15; maledicencia y calumnia, Eclo 28, 13-23; prestar, Eclo 29,1-13; el invitado, el vino, el banquete, Eclo 31,12-32,13; los sueños, Eclo 34,1-8; artes y oficios, Eclo 38, 24-34.

7. *Poesía mitológica*

Si tomamos como modelos los textos indudablemente mitológicos del Oriente antiguo —egipcios, sumerios, babilonios y asirios—, entonces el AT no ha dado cabida a los mitos. Ni el trasfondo religioso, ni la intención, ni el desarrollo permiten identificarlos. Para evitar confusiones es mejor llamar a los primeros capítulos del Génesis «relatos de orígenes».

Esos relatos de orígenes coinciden con los mitos en su deseo de explicar hechos cósmicos o humanos radicales remontándose a sus orígenes, que el AT coloca al comienzo del tiempo, no fuera o más allá de él. También pueden coincidir en la forma narrativa y en el uso de algunos símbolos: el parque divino o «paraíso terrenal», la serpiente tentadora, el árbol de la vida, el «pecado agazapado o al acecho» de Caín (Gn 4), la torre imperial que alcanza al cielo (Gn 11).

Si los hebreos no acogen el mito como narración, no tienen dificultad en incorporar motivos míticos a sus textos líricos, con menos escrúpulos o inhibiciones en tiempos posteriores. El motivo mítico queda «historificado» o reducido a su función simbólica primordial.

El motivo más frecuente es la lucha de Dios con el Caos para crear o imponer orden al mundo. Pueden verse: H. Gunkel, *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit* (Gotinga 1895); M. K. Wakeman, *God's Battle with the Monster* (Leiden 1973); J. W. Rogerson, *Myth in Old Testament Interpretation* (BZAW 134; Berlín-

Nueva York 1974). El monstruo puede llamarse *T^ehôm* = Océano; *Rahab* = Turbulento; *Yām* = Mar; *Tannîn* = Monstruo, dragón, etcétera. En versión poética sobresale el Sal 93: «Levantan los ríos, Señor, levantan los ríos su voz, levantan los ríos su fragor; pero más que la voz de aguas caudalosas, más potente que el oleaje del mar, más potente en el cielo es el Señor» (vv. 3-4). En su versión historificada se aplica sobre todo al paso del Mar Rojo (M. Noth, *Die Historisierung des Mythus,* en *Gesammelte Studien zum AT* II, [2]1960, 29-47 y 169). Los textos abundan:

«Tú hendiste con fuerza el mar,
rompiste la cabeza del dragón marino;
tú aplastaste la cabeza al Leviatán,
se la echaste en pasto
a las bestias del mar»
(Sal 74,13-14).

«Tú domeñas la soberbia del mar
y amansas la hinchazón del oleaje;
tú traspasaste y destrozaste a Rahab,
tu brazo potente desbarató al enemigo»
(Sal 89,10-11).

«Él despedazó al Mar Rojo» (Sal 136,13).

«¿Soy el Monstruo marino o el Dragón
para que me pongas un bozal?»
(Job 7,12).

También Is 51,9-10. El motivo reaparece con vigor en la escatología: «Aquel día castigará el Señor con su espada, grande, templada, robusta, al Leviatán, serpiente huidiza; al Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al Dragón marino» (Is 27,1).

De ascendencia mítica pueden ser: el trueno, como voz de Dios (Sal 29 y otros); los astros, como Huestes o Escuadrones *(ṣ^ebāʾôt)* del Señor; la Muerte, como potencia personificada (Is 28,15; Sal 49,15: «Son un rebaño para el Abismo, la Muerte es su pastor»); el Monte de los dioses (Is 14,13; Sal 48,3). El gran poema de Hab 3 acumula imágenes, aplicadas al Señor, que despiertan resonancias míticas.

T. H. Gaster, *Thespis* (Nueva York 1950; 1961).
B. S. Childs, *Myth and Reality in the Old Testament* (Londres 1960).
A. Ohler, *Mythologische Elemente im Alten Testament* (Düsseldorf 1969).

8. *Conclusión*

La literatura del AT es una literatura culta, de larga y firme tradición, abierta a influjos extranjeros, ejercitada en elaborar y reelaborar materiales precedentes o ajenos. Por eso son frecuentes los géneros mixtos, y muchas obras se resisten a la clasificación precisa. Por tanto, el estudio de motivos que pueden emigrar y residir en géneros diversos puede ser tan importante como el estudio de los géneros literarios. Lo que sucede con los mitos, sucede con el folklore.

9. *Introducción a los procedimientos poéticos*

Como no se puede distinguir adecuadamente entre vocabulario prosaico y vocabulario poético, tampoco se pueden distinguir procedimientos exclusivamente poéticos. La poesía potencia y concentra los recursos del lenguaje y ensancha sus posibilidades; los procedimientos de la poesía pasan después a la prosa artística y pueden bajar al lenguaje ordinario. Gracias a este movimiento alterno, de subida y bajada, la vida de una lengua y una literatura se mantiene en tensión. El purismo suele ser síntoma de decadencia.

Hay que hablar más bien de frecuencia, de predominio, de densidad, de intensidad. Leemos un trozo de prosa narrativa, cómo le llegan al rey de Judá las malas noticias de una invasión enemiga; y el narrador observa: «Se agitó su corazón y el del pueblo como se agitan los árboles del bosque con el viento» (Is 7,2). De repente sentimos un leve estremecimiento poético, un rizarse la superficie del fluir narrativo (algo parecido encontramos en Herodoto). Por su parte, la poesía puede caer en prosaísmos y trozos versificados que catalogamos entre la poesía bíblica, aunque sean más didácticos que poéticos; así, por ejemplo, muchas instrucciones del Eclesiástico.

Pues bien: voy a pasar revista a una serie de procedimientos que abundan en la poesía bíblica, sin estar ausentes de la prosa artística.

III

EL MATERIAL SONORO

Los pueblos que han conservado la buena costumbre de recitar oralmente la poesía han mantenido viva y despierta la sensibilidad para escuchar y apreciar la calidad fónica, sonora, del lenguaje poético. Algunas literaturas o escuelas, refinadas por una tradición artesana (galés, gaélico) o por un cultivo especial de las emociones (simbolismo), conceden gran importancia a las cualidades sonoras del poema. La poesía bíblica participa de las dos primeras condiciones: estuviera o no escrita, se destinaba a la recitación oral, en público; se cultivó en una tradición de buenos artesanos y grandes poetas. Leer en voz baja es invento más bien tardío; en hebreo, «leer» se dice *qārā'*, que significa, de ordinario, «llamar, clamar». Es curioso que los judíos llaman todavía hoy *miqrā'* = «lectura», a la Sagrada Escritura. El que está entrenado en escuchar la poesía recitada puede más tarde leer en voz baja, escuchando en su fantasía los efectos sonoros (como un director escucha una partitura leyéndola). Pero los investigadores del AT en general tienen un hábito inveterado de «ver» el texto bíblico, sin escucharlo. En lo cual son muy subjetivos, pues no se adaptan al objeto que estudian. Hace falta una nueva educación y entrenamiento. La exposición que sigue podrá ayudar a ello.

Una lengua desarrolla sus procedimientos fónicos de estilo con el repertorio cerrado de sus fonemas: por combinación, distribución y relación con el significado. De los fonemas puede hacer resaltar determinados rasgos diferenciadores. Los recursos principales son la aliteración, asonancia, rima, secuencias, sonido dominante *(Leitklang)*. Las funciones pueden ser primarias —onomatopeya, metáfora sonora, paronomasia, eufonía— o subordinadas a otros efectos, como el ritmo, la antítesis, la sátira, etc. Parece ser que los hebreos atendían más a las consonantes que a las vocales para estos procedimientos y efectos sonoros.

1. *Repetición sonora*

Comienzo con la expresión binaria, o binomio verbal, o *geminación* hebrea *šāmîr wāšāyit* (Is 5,6), que traduzco «zarzas y barzas». Ese tipo de geminación es común a todas las lenguas: el oro y el moro,

piante ni mamante, a las duras y a las maduras. Consiste en repetir llamativamente algunos elementos fónicos. Una experiencia se divide en dos piezas, buscando intensidad o extensión; después, las dos piezas se funden en homogeneidad sonora. «Zarzas y barzas» es más expresivo que «zarzas y cardos». El recurso es parecido a las reduplicaciones verbales de algunas lenguas: *pōlel, pilpel* en hebreo, perfecto griego y sus reliquias latinas: *dedit, stetit.* Esa forma elemental de duplicación o desdoblamiento sonoro puede extender su influjo a otros procedimientos, como el merismo (varios miembros representan toda la serie), la expresión polar (los extremos representan la totalidad), la hendíadis en general. La repetición fónica funde sonoramente dos piezas sin anular la dualidad: *tōhû bōhû* = caos informe (*pêle mêle,* difuso y confuso, sin forma ni figura); *šēm š*ᵉʾ*ār* = posteridad y apellido; *nîn neked* = linaje y progenie; *regel rōʾš* = pies y cabeza (catalán *cap-i-cua).* Cf. Benedikt Hartmann, *Die Nominalen Aufreihungen im AT* (Zurich 1953).

El lenguaje poético estiliza el procedimiento usándolo en grupos contiguos o paralelos. Una vez afirmado el binomio verbal, puede desarrollarse y extenderse a frases enteras paralelas, en un sistema de correspondencias sonoras.

El poeta evita de ordinario la correspondencia perfecta, reservándola para casos muy calculados, por ejemplo, la antítesis:

*kāʿēt hāriʾšôn hēqal ... w*ᵉ*hāʾaḥărôn hikbîd...*
Como antaño humilló..., más tarde exaltó (Is 8,23);

*maḥš*ᵉ*bôt ṣaddîqîm mišpāṭ*
*taḥbulôt r*ᵉ*šāʿîm mirmâ*
Planes de honrados, rectitud;
tácticas de malvados, traición (Prov 12,5).

El segundo ejemplo es un proverbio culto que peca por exceso de simetría.

Una frase proverbial une sonoramente los dos verbos: *rûᵃḥ yizrāʿû w*ᵉ*sûpātâ yiqṣōrû* = siembran vientos y cosechan tempestades (Os 8,7).

El caso de las binas contiguas, no homogéneas, es menos patente. Cuando se trata de repetición sonora por morfemas de conjugación, de género o número, el efecto es despreciable (algo así como las rimas pobres); nacen de la articulación lógica del lenguaje y muchas veces son inevitables. Cuando las binas de sonido seme-

jante no son gramaticalmente homogéneas, el efecto es llamativo: *hôy gôy* = ¡Ay pueblo! (Is 1,4); *śāne'â napšî* = «aborrece mi alma» o «siente asco mi garganta» (Is 1,14). En el ejemplo siguiente van de dos en dos:

šuddad śādeh *'āb*^{e}*lâ 'ădāmâ*
šuddad dāgān *hôbîš tîrôš*
Asolado el suelo, hace duelo la tierra,
no granado el grano, sin aroma el vino (Jl 1,10).

(La traducción, algo forzada, busca el efecto sonoro.)

La aliteración de tres palabras marca el ritmo acentual ternario en Dt 26,5 (el llamado «Credo»): *'ărammî 'ōbēd 'ābî* = Un arameo errante era mi padre. Más ingenioso es el movimiento binario y ternario de Is 7,4:

hiššāmēr w^{e}*hašqēṭ 'al-tîrā' ûl*^{e}*bāb*^{e}*kā 'al-yērak*
mišš^{e}*nê zanbôt hā'ûdîm hā'ăšēnîm hā'ēlleh*
¡Vigilancia y calma! No temas, no te acobardes
ante esos dos cabos de tizones humeantes.

Menos llamativo y más refinado es el procedimiento de articular todo un poema con palabras de sonido semejante. Es el caso extraordinario del salmo 76, que va predicando de Dios:

nôdā' (2)	*nā'ôr* ... *'addîr* (5)	*nôrā'* (8)
reconocido	deslumbrante... magnífico	temible
môrā' (12)	*nôrā'* (13)	
terrible	temible	

El sonido puede conferir calidad lapidaria a una antítesis, como la famosa de Is 5,7:

way^{e}*qaw l*^{e}*mišpāṭ w*^{e}*hinnēh mišpāḥ*
liṣ^{e}*dāqâ w*^{e}*hinnēh ṣ*^{e}*'āqâ*
Esperó derecho, y ahí tenéis: asesinatos;
justicia, y ahí tenéis: lamentos.

2. *Formas*

Nota de terminología. Aunque «aliteración» se usa a veces con valor genérico, aplicada a cualquier semejanza sonora, en rigor habría que distinguir algunos términos, según la posición y los fonemas afectados.

Aliteración es repetición de un sonido consonántico al comienzo de palabra (las palabras que decimos comenzar con vocal comienzan, en rigor, con una emisión fónica, la misma para cualquier vocal; la cosa es patente en la antigua poesía alemana y sus imitaciones románticas).

Rima: repetición al final de palabra, hemistiquio o verso.

Quiasmo: inversión, al menos parcial, de sonidos.

Asonancia: afecta a las vocales; típica de la poesía española.

Sonido dominante: reiteración de un sonido en cualquier posición. No hace falta que se repita la misma consonante, basta que sea del grupo. Así, por ejemplo, están cercanas: *b/m, k/q/g, t/d, ʿ/g, ś/s/š/z, p/b, d/z, l/r.* Veamos algunos ejemplos.

Aliteración. Comenzar varias palabras con álef (el sonido que precede a lo que llamamos en español vocal inicial) puede marcar el ritmo de la frase, puede ser como balbuceo expresivo. En este texto:

> *ʾûlām ʾănî ʾedrōš ʾel-ʾēl*
> *weʾel-ʾĕlōhîm ʾāśîm dibrātî*
> Yo que tú acudiría a Dios
> para poner mi causa en sus manos
> (Job 5,8),

ocho palabras de nueve comienzan con *álef.* Más moderado es el siguiente, con siete de nueve:

> *ʾûlām ʾănî ʾel-šadday ʾădabbēr*
> *wehôkēaḥ ʾel-ʾēl ʾeḥpāṣ*
> Pero quiero dirigirme al Todopoderoso,
> deseo discutir con Dios (Job 13,3).

Sal 46,10: *qeṣēh* ... *qešet* ... *qiṣṣēṣ* = extremo ... arco ... quiebra. Sal 19,6: *yōṣēʾ* ... *yāśîś* = sale ... gozoso. Sal 4,3: *kābôd* ... *kelimmâ* = honor ... ultraje.

Rima. Como en castellano tenemos rimas pobres, de morfemas, y rimas ricas, así también en hebreo. Las ricas son muy raras en hebreo. Sal 46,10: *mašbît* ... *ḥănît* = pone fin ... lanza; al comienzo de un verso y al final de un hemistiquio. Is 13,12: *ʾôqîr* ... *ʾôpîr* = haré escasear ... Ofir. Es rima consonántica Sal 8,3: *yōneqîm* ... *mitnaqqēm* = niños de pecho ... vengativo. Muy ingenioso es Prov 17,11: *ʾak-merî* ... *ʾakzārî* = revoltoso ... inflexible.

Las rimas pobres producen efecto en la poesía hebrea cuando

se acumulan. De un patetismo dramático es la serie acabada en la vocal *-î,* sufijo de complemento de primera persona. Doy una traducción castellana que imita el efecto original de Job 10,16-17:

> «Me darías caza como a un león
> repitiendo tus proezas contra mí,
> renovando tus ataques contra mí,
> redoblando tu cólera contra mí,
> tus tropas de refresco sobre mí».

Jr 9,16-20 es un alarde, porque combina la terminación del plural femenino *-nâ* con la del plural de primera persona *-nû,* y de propina mete un sustantivo que rima, *qînâ,* y una rima rica producida por el lexema. En pocos versos van sonando:

hitbôn^{e}nû t^{e}bô'ênâ tābô'nâ t^{e}mahērnâ
recapacitad haced venir vengan se apresuren
tiššenâ ʿālênû tēradnâ ʿênênû ʿapappênû
entonen por nosotros se deshagan nuestros ojos nuestros párpados
šuddādnû bōšnû ʿāzabnû miškᵉnôtênû šᵉmaʿnâ
deshechos ¡qué fracaso! abandonamos nuestras moradas escuchad
lammednâ qînâ ḥallônênû ʾarmᵉnôtênû
enseñad elegía nuestras ventanas nuestros palacios.

Otro ejemplo de Jeremías prodiga los sufijos de primera persona:

> *ʿāzabtî ʾet-bêtî nāṭaštî ʾet-naḥălātî*
> *nātattî ʾet-yᵉdîdût napšî...*
> He abandonado mi casa y desechado mi heredad,
> he entregado el amor de mi alma... (Jr 12,7).

Lo llevan seis palabras de siete. Compárense los textos siguientes:

> *ʾănî nôtartî nābîʾ la-Yhwh lᵉbaddî*
> He quedado yo solo como profeta del Señor (1 Re 18,22).
> *ʾal-tîrᵉʾî ʾădāmâ gîlî ûśᵉmāḥî*
> *kî-higdîl Yhwh laʿăśôt*
> No temas, suelo; alégrate, haz fiesta,
> porque el Señor ha hecho proezas (Jl 2,21).

Quiasmo sonoro. Es poco frecuente. En Is 40,4 materializa eficazmente el cambio de situación:

w^{e}hāyâ heʿāqōb l^{e}mîšôr *ʿqb myšwr*
w^{e}hār^{e}kāsîm l^{e}biqʿâ *rksym bqʿ*
Que lo torcido se enderece
y lo escabroso se nivele.

Es digno de mención Is 61,3:

p^{e}ʾēr taḥat ʾēper
Corona en vez de ceniza.

La asonancia, como repetición de vocales, suele estar producida por la flexión nominal y verbal y también por algunos tipos de formación de nombres. Puede hacerse llamativa por la acumulación:

qārôb yôm-Yhwh haggādôl
qārôb ûmahēr m^{e}ʾōd
¡Se acerca el día grande del Señor!
¡Se acerca con gran rapidez! (Sof 1,14).

Del capítulo 31 de Isaías escojo algunos versos llamativos por sus efectos sonoros, de tipo diverso:

1 *yiššāʿēnû ... ʿal-rekeb kî rāb ... w^{e}lōʾ šāʿû ...*
Se apoyan ... en la caballería, porque es numerosa ... y no miran ...

3b	*Ywh yaṭṭeh yādô* *w^{e}kāšal ʿôzēr* *w^{e}nāpal ʿāzur* *w^{e}yaḥdāw kullām kiklāyûn*	El Señor extenderá su mano: tropezará el protector y caerá el protegido, todos juntos perecerán.
8b	*w^{e}nās lô mipp^{e}nê-ḥereb* *ûbaḥûrāyw lāmas yihyû*	Aunque escapen de la espada, sus jóvenes caerán en trabajos forzados.
9	*... w^{e}ḥattû minnēs śārāyw*	... se espantarán de su estandarte sus jefes.
9b	*ʾăšer-ʾûr lô b^{e}ṣiyyôn* *w^{e}tannûr lô bîrûšālaim*	Que tiene una hoguera en Sión, un horno en Jerusalén.

En el v. 1, la sonoridad es refinada por la semejanza de los dos verbos *šʿn* y *šʿh;* más ingeniosa la unión de las consonantes *rkb k-rb.* En el v. 3b comienza una triple aliteración en *y-,* sigue la rigurosa correspondencia de dos sintagmas sonoramente unidos y concluye con la unión sonora de *klm* y *yklywn.* En el v. 8b-9a destacan las tres palabras, *nās, mas, nēs.* En 9b es patente la rima de los sujetos.

Otros casos fácilmente pasan al grupo siguiente.

Sonido dominante o reiterado, en cualquier posición (excepto rima). Un mismo sonido va saltando por el curso de las palabras sin preocuparse por el puesto donde se apoya. En el Cantar de los Cantares, los sonidos dominantes ayudan a crear un ambiente mágico, encantado:

... še'ănî š^e ḥarḥōret
šeššězāpatnî haššāmeš
... que estoy morena,
que me ha bronceado **el sol (1,6).**

qûmî lāk ra'yātî
yāpātî ûl^e kî-lāk
Levántate, amada **mía,**
hermosa mía, ven a mí (2,10).

En 3,8 insiste en el sonido *ḥ:* empuñar *('ḥz),* espada *(ḥrb),* guerra *(mlḥmh),* espada *(ḥrb),* terror *(pḥd).* En 4,1-2 domina el sonido *'ayin.*

Una forma refinada de este procedimiento consiste en reunir varios sonidos dominantes, mejor si pertenecen a alguna palabra clave en el contexto. Por ejemplo, en el Cantar está el nocturno de la búsqueda (3,1-4). Buscar es en hebreo *biqqēš,* verbo que se pronuncia cuatro veces. Con él consuenan *miškāb* = lecho; *š^e wāqîm* = calles, y, más apagado, *še'āhăbâ* = que ama, reiterado; a lo cual se añaden otros recursos sonoros.

La subida a la montaña de Is 2 y Miq 4 logra gran fluidez por la insistencia en los sonidos *h, n, l, r.*

3. *Función descriptiva*

a) La *onomatopeya* consiste en imitar un sonido estilizándolo con los recursos fonemáticos de la lengua; está vinculada al significado de la palabra, al sentido de la frase.

Son famosas: el piar de los pájaros en Is 10,14: *pōṣeh peh ûm^e ṣapṣēp;* el crepitar de la paja al quemarse en Is 5,24: *lākēn ke'ěkōl qaš l^e šôn 'ēš;* el vuelo y zumbido de los insectos al silbo del Señor, en Is 7,18:

yišrōq Yhwh lazz^e bûb
'ăšer biq^e ṣê y^e'ōrê miṣrāyim
w^e ladd^e bôrâ 'ăšer b^e'ereṣ 'aššûr

Silbará el Señor a los tábanos
del confín del delta de Egipto
y a las abejas del país de Asiria;

el trabajo de los herreros en Is 2,4:

kitt^etû ḥarbôtām l^e'ittîm
waḥănîtôtêhem l^emazmērôt
De las espadas forjarán arados;
de las lanzas, podaderas.

Un avance militar suena así en Joel 2,4-5:

k^emar'ēh sûsîm mar'ēhû
ûk^epārāšîm kēn y^erûṣûn
k^eqôl markābôt
'al-rā'šê hehārîm y^eraqqēdûn
k^eqôl lahab 'ēš
'ōk^elâ qāš
Su aspecto es de caballos,
de jinetes que galopan;
su estruendo, de carros
rebotando en las montañas;
como crepitar de llama
que consume la paja.

Nahún 2,5-8 consigue su efecto repitiendo consonantes en posición contigua o próxima: (5) *yithôl^elû ... yištaqš^eqûn ... y^erôṣēṣû* (6) *hukan hassōkēk* (8b) *m^etōp^epōt 'al-libbēhen* (9) *nîn^ewēh kib^erēkat mayim mêmê!...*

El clamor de gritos y alaridos se escucha en Jr 51,55:

... qôl gādôl
w^ehāmû gallêhem k^emayim rabbîm
nittan š^e'ôn qôlām
... sus gritos estentóreos,
aunque mujan sus olas como un océano
y resuene el fragor de sus voces.

El último ejemplo, tardío, nos lleva a versos de virtuosismo sonoro y aun de efectismo. Is 17,12 compara al fragor del océano el avance de un ejército:

hôy hămôn ʿammîm rabbîm
kahămôt yammîn yehĕmāyûn
ûšeʾôn leʾummîm kišeʾôn
mayim kabbîrîm yiššāʾûn
¡Ay!, retumbo de muchedumbres
como retumbar de aguas que retumban;
bramar de pueblos, como bramar
de aguas caudalosas que braman.

La escatología de Is 24-27 (texto tardío) se complace en efectos sonoros acumulados. He procurado imitarlos en la siguiente traducción castellana:

Se abren las compuertas de lo alto
y retiemblan los cimientos de la tierra.
Se tambalea y se bambolea la tierra,
tiembla y retiembla la tierra,
se mueve y se remueve la tierra;
vacila y oscila la tierra como un borracho,
cabecea como una choza.
Tanto le pesa su pecado,
que se desploma y no se alza más (Is 24,18-20).

b) La *metáfora sonora* imita con medios sonoros sensaciones de otros sentidos, visuales o de movimiento. El trabajo áspero, por duplicaciones de consonantes:

wayeʿazzeqēhû wayesaqqelēhû
wayyiṭṭaʿēhû śōreq
La entrecavó, la descantó
y plantó buenas cepas (Is 5,2).

Un movimiento ligero:

lekû malʾākîm qallîm
Marchad, mensajeros ligeros (Is 18,2).

La muchedumbre de los invasores, como insectos que lo ocupan todo:

benaḥălê habbattôt ûbineqîqê hasseʿālîm
ûbekōl hannaʿăṣûṣîm ûbekōl hannahălōlîm
En las honduras de las quebradas, en las hendiduras de las rocas,
en todo matorral, en todo abrevadero (Is 7,19).

Se puede considerar Ez 27,34.26 como combinación de metáfora sonora y onomatopeya. La presencia del mar está conjurada con la insistencia en la consonante *m,* el ruido y agitación del naufragio por los sonidos *k, q:*

(34) *ʿattā nišberet miyyammîm*	Ahora estás desmantelada en los mares,
b^{e}*maʿămaqqê-māyim*	en lo hondo del mar;
maʿărābēk w^{e}*kol-q*^{e}*hālēk*	cargamento y tripulación
b^{e}*tôkēk nāpālû*	naufragaron a bordo.
(26) *b*^{e}*mayim rabbîm hĕbîʾûk*	En alta mar te engolfaron
haššāṭîm ʾōtāk	tus remeros;
rûªḥ haqqādîm š^{e}*bārēk*	viento solano te desmanteló
b^{e}*lēb yammîm*	en el corazón del mar.

En Sal 98,7, el mar está caracterizado por la triple *m;* el continente, por la triple *b:*

yirʿam hayyām ûm^{e}*lōʾô*
tēbēl w^{e}*yōš*^{e}*bê bāh*
Retumbe el mar y cuanto lo llena,
la tierra y cuantos la habitan.

4. *Juegos de palabras. Paronomasia*

a) Los *juegos de palabras* explotan la polivalencia de significados de una palabra o la semejanza sonora de varias. A pesar de la denominación castellana, esos «juegos» pueden ser serios (inglés, *pun;* francés, *calembour).* Prov 30,33 nos ofrece uno conspicuo, que explota estos vocablos: *ʾap/ʾappayim* = nariz, narices, ira; *ḥēmʾâ* = manteca; *ḥēmâ* = cólera; *dām* = sangre (de la nariz), homicidio:

Aprietas la leche y sale manteca,
aprietas la nariz y sale sangre,
aprietas la ira y salen riñas.

Job 15,13, *tāšîb ʾel-ʾēl rûḥekā,* significa ahí «vuelves contra Dios tu furor», y podría significar «devuelves el aliento a Dios».

Jugando con el sonido de *n*^{e}*bîʾîm* = profetas, Jr 23,9-12 les dispara una acusación sarcástica: son adúlteros *(m*^{e}*nāʾăpîm),* son impíos *(ḥānēpû),* y por eso *(mipp*^{e}*nê)* caerán *(nāp*^{e}*lû).* Un juego trágico.

En Miq 5,1, *môṣāʾōtāyw miqqedem* significa «su origen es antiguo», pero también puede significar «sale por oriente». Miq 6,

3b-4a juega con dos palabras: *helʾētîkā, heʿĕlîtîkā* = te molesté, te saqué.

1 Cr 28,8 indica con un juego la correspondencia entre conducta y premio: *diršû ... lᵉmaʿan tîrᵉšû* = observar ... para poseer.

En 1 Re 18,21, Elías se burla del pueblo que «brinca en dos muletas»: *pōsᵉḥîm ʿal-šᵉtê hassᵉʿipîm.* (El recurso no es exclusivo de la poesía.)

Es probable que muchos juegos de palabras del AT se nos escapen, posiblemente los más ingeniosos y alusivos.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 237-250.

J. M. Sasson, *Wordplay:* «IDB, Supplement», pp. 968-970.

b) Cuando, en vez de un nombre común, el juego de palabras afecta a un nombre propio, tenemos un procedimiento peculiar, frecuentísimo en el AT, que solemos llamar *paronomasia* en sentido estricto. Los nombres propios, de persona o lugar, nos sirven para designar, no nos interesa su significación; si la conocemos, la bloqueamos. Elpidio/esperanzado, Susana/azucena, Débora/abeja, Yafa/hermosa (comp. Taiwan/Formosa). El mecanismo cumple una función importante, que los romanos definieron *nomen omen* = el nombre, el destino.

A. Strus, *Nomen Omen. La stylistique sonore des noms propres dans le Pentateuque* (Roma 1978); *Interprétation des noms propres dans les oracles contre les nations:* VTS 36 (1985) 272-285.

Es clásica la serie de Miq 1,10-15. En el artículo 8 de este volumen comento la serie de Is 10,27b-32.

Véanse también Am 5,5; Sof 2,4; Zac 9,3. Del nombre de la nación pagana, enemiga, o del nombre de su rey, saca el poeta significados fatídicos. Puede escucharse como burla sarcástica o como fórmula oracular que enuncia un destino. Algunos casos son patentes, llamativos a la primera (para quien escucha y no se contenta con ver). Otros son exquisitos, para desafiar la agudeza del oyente.

Por ejemplo, dice Os 2,17: «El valle de Desgracia será paso de Esperanza» (imaginemos: «Valfunesto será Puertoventura»). Desgracia = *ʿākōr* alude al sacrilegio de Acán (Jos 7,24). Ahora bien, resulta que Acor suena casi como estéril *(ʿkr/ʿqr),* y *tqwh* es esperanza y alberca; en un segundo plano suena ese armónico ingenioso: «Valdepáramo será Puertocisterna». En Is 63,1-6, los topónimos son Edom y la ciudad de Bosra. Ahora bien: *ʾĕdôm* suena como *ʾādōm* = rojo, pardo, y como *dām* = sangre, mientras

que *boṣrâ* tiene las consonantes de *bṣr* = vendimiar. El poeta compone una visión de vendimia y lagar, de vino = sangre que salpica los vestidos del lagarero. Jeremías juega ominosamente con el nombre de Tecua, que tiene las mismas consonantes que el verbo *tqʿ* = tocar, tañer. Así puede el poeta ordenar: «Tocad la trompeta en Tecua» (Jr 6,1).

Jr 47,1-7 es interesante no sólo por las paronomasias declaradas, sino también por algunas *sotto voce,* apoyadas en la serie, que hay que entreoír. Son patentes:

pᵉlištîm «filisteos» - *šôṭēp yišṭᵉpû* «avenida que inunda» - *ṣāpôn* «norte».
ṣōr, ṣîdôn «Tiro, Sidón» - *śārîd* «restante».

Se mencionan Ascalón y Gaza, sin paronomasia. ¿Dónde quedan las otras tres ciudades de la pentápolis filistea: Gat, Ecrón y Asdod? *Gat* asoma en el verbo *(ht)gdd* = hacer incisiones; *ʾAšdôd* en el verbo *šdd* = asolar, destruir; *ʿEqrôn* en el infinitivo *hakrît* = aniquilar.

Jr 48,1-8 es otra serie semejante, rica en paronomasias; el nombre de la divinidad, *kᵉmôš,* suena muy parecido a *kᵉmōṣ* = como tamo. Jr 51,1ss va contra los caldeos, que en hebreo se llaman *kaśdîm;* nombre que consuena con *qešet* = arco, *qādôš* = santo, y *mᵉduqqār* = traspasado.

El llamado último de los profetas, Malaquías, increpa a los hijos de Jacob echándoles en cara que «defraudan» a Dios en sus sacrificios (Mal 3,6-9). Defraudar *(qbʿ)* hace juego con Jacob *(yaʿăqōb* < *ʿqb);* con lo cual prolonga la tradición de Jacob tramposo, echazancadillas, estafador, establecida en el Génesis y recogida en Os 6,7-10; Jr 9,1-7; 12,1-13 (cf. L. Alonso Schökel, *¿Dónde está tu hermano?,* Valencia 1985, pp. 239-243).

Sofonías 2,4-9 ofrece otra serie: Gaza abandonada, *ʿazzâ ʿăzûbâ;* Acrón arrancada, *ʿeqrôn tēʿāqēr;* Amón-Gomorra, *ʿammôn kaʿămōrâ.* Os 14,3-9 es invitación y promesa a Israel = Efraín. El poeta saca partido del nombre *ʾEprayim: pᵉrî* = fruto, *ʾerpāʾ* = curaré, *yipraḥ* = florecerá, *bᵉrôš* = abeto.

Este procedimiento es también frecuente en la prosa narrativa, aplicado a personajes importantes en la historia de Israel.

5. *Configuración sonora*

Vista la importancia del material sonoro y la variedad de sus recursos, podemos comprender que todo un poema lleve una particular

configuración sonora. A manera de ejemplos, podemos fijarnos en Is 6 y en Sal 137.

El relato de la vocación de Is 6,1-10. Comienza la visión del Señor: *yšb ... ks' ... nś' ... šlyw mľym ... hhykl (š/s/ś* y *l);* la aparición de los serafines logra su efecto por las repeticiones de *šēš* = seis, *bištayim* = con dos, *yᵉkasseh* = cubría. El canto de los serafines es llamativo por la amplitud de las vocales: *qādôš qādôš qādôš Yhwh ṣᵉbā'ôt // mᵉlō' kol-hā'āreṣ kᵉbôdô,* «Santo, santo, santo...». El temblor del templo está marcado por las consonantes reduplicadas: *wayyanu'û 'ammôt hassippîm miqqôl haqqôrē' // wᵉhabbayit yimmālē' 'āšān,* «Temblaron los umbrales de las puertas al clamor de su voz // y el templo estaba lleno de humo». Habla el profeta en lenguaje entrecortado: *'ôy-lî kî-nidmêtî kî 'îš // ṭᵉmē'-śᵉpātayim 'ānōkî,* «¡Ay de mí, estoy perdido! Yo, hombre de labios impuros».

El salmo 137 comienza con tres rimas insistentes y una exquisita sonoridad para las cítaras:

... šām yāšabnû gam-bākînû
bᵉzokrēnû 'et-ṣiyyôn
... tālînû kinnōrôtênû
... nos sentamos y lloramos
con nostalgia de Sión;
... colgábamos nuestras cítaras.

Sigue una acumulación de sibilantes, subrayando las burlas de los enemigos:

kî šām šᵉ'ēlûnû šôbênû dibrê-šîr
wᵉtôlālênû [šôlᵉlênû?] śimḥâ
šîrû lānû miššîr ṣiyyôn
Allí, los que nos deportaron nos invitaban a cantar,
nuestros opresores a divertirlos:
«Cantadnos cantares de Sión».

La respuesta recoge con moderación las sibilantes, insiste en finales *-k, -kî, -q, -î:*

'êk nāšîr 'et-šîr-Yhwh...
'im-'eškāḥēk yᵉrûšālāyim
tiškaḥ yᵉmînî
tidbaq-lᵉšônî lᵉḥikkî
'im-lō' 'ezkᵉrēkî

¡Cómo cantar un cántico del Señor...!
Si me olvido de ti, Jerusalén,
que se me paralice la mano derecha,
que se me pegue la lengua al paladar
si no me acuerdo de ti.

Al final, los cautivos entonan su «bienaventuranza» y se la dedican sarcásticamente a Babilonia. Las sibilantes retornan en cascada:

bat-bābel hašš^{e}dûdâ
ʾašrê šey^{e}šallem-lāk
ʾet-g^{e}mûlēk šeggāmalt^{e} lānû
ʾašrê šeyyōʾḥēz w^{e}nippēṣ
ʾet-ʿōlālayik ʾel-hassālaʿ
¡Capital de Babilonia, criminal!
¡Quién pudiera pagarte
los males que nos has hecho!
¡Quién pudiera agarrar y estrellar
tus niños contra las piedras!

6. *Traducción*

El manejo consciente, hábil y flexible del material sonoro por parte de los poetas hebreos plantea grandes dificultades al traductor. Con frecuencia insolubles. El traductor tiene que renunciar muchas veces a reproducir en su lengua el estilema del original. En algunos casos puede aproximarse. Otras veces, como en el Cantar, puede buscar una compensación global, recurriendo a una sonoridad de la lengua propia que recree sonoramente la magia del original. Sobre el tema, hemos hablado Eduardo Zurro y yo en el libro *La traducción bíblica: Lingüística y estilística* (Madrid 1977); yo también en el comentario *Proverbios* (Madrid 1984). Citaré algunos ejemplos para concluir este apartado.

De Zurro (cf. *La traducción bíblica*, pp. 249-263): *š^{e}māmâ ûm^{e}šammâ* (Ez 6,14), «desierto desolado»; *l^{e}ḥorbâ ûl^{e}ḥerpâ* (Ez 5,14), «escombro y escarnio»; *ḥārāšê mašḥît* (Ez 21,36), «artesanos de exterminio»; *lahebet šalhebet* (Ez 21,3), «ardiente llamarada»; *m^{e}kōrōtayik ûmōl^{e}dōtayik* (Ez 16,3), «de casta y de cuna»; *hattannîm haggādôl hārōbēṣ* (Ez 29,3), «colosal cocodrilo acostado»; *yārē^{a}ḥ lōʾ-yāʾîr ʾôrô* (Ez 32,7), «la luna no rielará».

Míos son los ejemplos que siguen (cf. *La* ***traducción bíblica,*** pp. 155-160). Del Cantar de los Cantares:

ʾeḥĕzû-lānû	Agarradnos
šûʿālîm	las raposas,
šûʿālîm	las raposas
q^{e}ṭannîm	pequeñitas,
m^{e}ḥabb^{e}lîm	que destrozan
k^{e}rāmîm	nuestras viñas,
ûk^{e}rāmênû	nuestras viñas
s^{e}mādar	florecidas (2,15).

Del salmo 18,8: *wattigʿaš wattirʿaš hāʾāreṣ,* «tembló y retembló la tierra»; 11: *wayyirkab ʿal-k^{e}rûb,* «cabalgando un querubín». De Lam 3,47: *haššēʾt w^{e}haššāber,* «desgracias y desastres»; *paḥad wā-paḥat,* «terrores y horrores».

IV

RITMO

1. *Concepto*

Aunque el ritmo sea un recurso que trabaja con el material sonoro, conviene estudiarlo aparte, por la importancia que tiene y ha logrado en la investigación bíblica.

Comienzo citando dos versos hebreos, en una transliteración simplificada y con una versión interlinear ceñida. Señalo los acentos de la pronunciación hoy habitual:

ṭób lehodót la-Yahwéh // lezammér lešimká ʿelyón
Bueno alabar al Señor y tañer en tu honor Elión
(Sal 92,2).
ʾašré haggéber ʾašér teyasserénnu // Yáh umittoratéka
Dichoso el hombre a quien tú educas Señor y tu ley
telammedénnu
enseñas (Sal 94,12).

El primero se ofrece al oído como serie rítmica bastante regular; el segundo quizá no nos suene a verso. Prescindiendo ahora de problemas de pronunciación antigua, y contando las sílabas, podemos representarlos así:

ó ooó ooó // ooó ooó ooó 3 + 3 (acentos)
oó oóo oó ooóo // ó oooóo ooóo 4 + 3.

Leer esos versos en sus respectivos poemas podría confirmar o mejorar la primera impresión.

Es indudable que los hebreos cultivaron extensamente el verso. El investigador y el estudiante se preguntan: ¿en qué consiste el verso hebreo?

El ritmo poético estiliza el ritmo natural del lenguaje, de la frase, para componer el verso y, en menor escala, para la prosa artística. Pues cualquier lenguaje tiene su ritmo. El ritmo se produce por la reaparición periódica, en una serie, de un elemento sobresaliente. En el lenguaje, los elementos discretos mínimos de la serie son las sílabas. Las sílabas se diferencian establemente por rasgos diversos: longitud, intensidad, timbre. Llamaré factor constitutivo al rasgo escogido como diferencial para la reaparición periódica. Si

el factor es la duración, las sílabas se diferencian en largas y breves, y pueden generar el ritmo cuantitativo del verso griego. Si me fijo en la intensidad, hay sílabas con acento tónico y otras sin él; me sirven para el ritmo acentual de muchas lenguas occidentales. Una lengua de tonos podría emplear uno de los tonos diacríticos para construir su sistema rítmico. Algunas lenguas sajonas medievales tomaron el timbre como factor constitutivo, buscando la aliteración. También el silencio es factor constitutivo, definiendo con pausas y cesuras las unidades sucesivas.

La primera estilización toma unidades mínimas, sílabas, para hacer el verso: ritmo de primer grado. Tomar como unidad el verso, para una estilización superior, produce el ritmo de segundo grado: la estrofa. Tomando las estrofas como unidades, subo al ritmo ancho del poema, ritmo de tercer grado.

El ritmo poético es siempre cuestión de sonido y de oído. Como decía Pablo de la fe, «el ritmo por el oído». No se ve, aunque la notación gráfica ayude; no es cuestión de relaciones matemáticas abstractas. Se oye o no se oye. Y, aunque cualquiera puede escucharlo, el investigador del ritmo hebreo debería tener buen oído rítmico y mucho entrenamiento en su lengua y, a poder ser, en otras. No se meta a musicólogo quien carece de oído musical. Si cuenta con ese entrenamiento plural, sabrá evitar la rigidez teórica. Cf. L. Alonso Schökel, *Estética y estilística del ritmo poético* (Barcelona 1959).

2. *Historia de la investigación*

Los judíos antiguos perdieron la clave del ritmo hebreo, pues la recitación sinagogal no sigue sus dictados. Los antiguos vivieron bajo el prejuicio de la métrica cuantitativa de griegos y romanos (aunque en latín fuera bastante artificial). Sin analizar ni probar, se atrevieron a afirmar que los hebreos escribieron hexámetros. Cuando en Europa se extendió e impuso la métrica acentual, conquistando incluso el latín, no hubo investigadores bíblicos que explotaran el cambio para dar con la explicación correcta. El gran judío medieval Mošé Ibn ʿEzra (s. IX) no dio con la solución; parece que el rabino renacentista Azarías Rossi se acercó a la solución, sin consecuencias positivas. En el copioso *Thesaurus* de Ugolino (vol. 31; Venecia 1766) se proponen muchas teorías, algunas inverosímiles, ninguna satisfactoria, si bien Anton (1770) pisa buen camino y Leutwein le sigue de cerca. En el siglo XIX, entre un proliferar de teorías, J. Ley da con la solución, establece una serie

de principios que le permiten desarrollar una teoría orgánica (1871-1877). El descubrimiento de Budde sobre la *qînâ* = elegía (1874; 1882) consolida el hallazgo. Finalmente viene el especialista en fonética y ritmo, Sievers, quien construye un sistema riguroso (E. Sievers, *Metrische Studien*, 2 vols., Leipzig 1901-1904). Aunque su sistema se resiente de rigorismo, ofreció a los profesores un instrumento valioso que se impuso. Sobre intentos nuevos de explicación hablaré más tarde.

N. Schlögl, *De re metrica veterum Hebraeorum* (Viena 1899).
S. Euringer, *Die Kunstform der althebräischen Metrik:* BZ 5 (1913).
J. Begrich, *Zur hebräischen Metrik:* TRu 4 (1932) 67-89.
L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea* (Barcelona 1963) 119-134, con un copioso catálogo cronológico.

3. *El ritmo hebreo acentual: descripción*

La lengua hebrea era acentual, estaba regulada por el acento tónico. En la pronunciación que hemos recibido, el acento tiende a caer sobre la última sílaba. Como factor constitutivo, el verso se fija en el acento tónico, que distribuye entre pausas y cesuras. Como el verso existe sólo en la reiteración *(versus < verto)*, sólo la serie de versos de un poema permite la identificación. Pero una vez que la tradición ha fijado y repetido sus formas, es posible identificar como verso una línea suelta, solitaria o en medio de un contexto en prosa.

El salmo más breve del salterio consta de dos versos, que suenan así:

hal^{e}lû ʾet-Yhwh kol-gôyīm // šabb^{e}ḥûhû kol-l^{eʾ}ummîm
kî gābar ʿālênû ḥasdô // weʾĕmet-Yhwh l^{e}ʿôlām
Alabad al Señor todos los pueblos // aclamadlo todas las naciones:
firme es su lealtad con nosotros // su fidelidad dura por siempre
(Sal 117).

Son dos versos de seis acentos, con cesura medial. Solemos escribir así su fórmula: 3 + 3   3 + 3.

Un proverbio viene suelto; pero, dada la costumbre, lo reconocemos como verso:

dalyû šōqayim mippisē^{a}ḥ // ûmāšāl b^{e}pî k^{e}sîlîm
Cuelgan las piernas del cojo // y el proverbio en la boca de los
[necios (Prov 26,7).

Como si en nuestra terminología dijéramos que el necio no sabe contar los pies rítmicos, que su verso cojea.

El verso 3 + 3 es el más frecuente en la poesía hebrea (quizá por sus seis acentos lo tomaron los antiguos por hexámetro). También es frecuente el llamado de *qînâ* (Budde), de fórmula 3 + 2:

rᵉʾēh Yhwh kî-ṣar-lî // mēʿay ḥŏmarmārû
nehpak libbî bᵉqirbî // kî mārô mārîtî
miḥûṣ šikkᵉlâ ḥereb // babbayit kammāwet
Mira, Señor, mis angustias, // la amargura de mis entrañas;
se me revuelve dentro el corazón // de tanta amargura;
en la calle me despoja la espada; // en casa, la Muerte
(Lam 1,20).

Otras formas menos frecuentes son las simétricas 2 + 2 y 4 + 4; las asimétricas 4 + 3 y 4 + 2, o sus inversiones 2 + 3, 2 + 4, 3 + 4. Es muy raro, y con frecuencia sospechoso, encontrar un hemistiquio de cinco acentos sin cesura.

Fórmula 4 + 3:

ḥasdê Yhwh kî lōʾ-tāmnû // kî lōʾ-kālû raḥămāyw
La lealtad del Señor, cierto, no ha acabado, // no ha terminado su [compasión (Lam 3,22).

Fórmula 4 + 2:

paḥad wāpaḥat hāyâ lānû // haššēʾt wᵉhaššāber
Terrores y horrores nos asaltan, // desgracias y desastres
(Lam 3,47).

Fórmula 2 + 2 2 + 2:

mēḥaṭṭōʾt nᵉbîèhā // ʿăwōnôt kōhănèhā
haššōpᵉkîm bᵉqirbāh // dam ṣaddîqqîm
Por los pecados de sus profetas, // los crímenes de sus sacerdotes
que derramaron en medio de ella // sangre inocente (Lam 4,13).

Poco frecuentes, pero indiscutibles, son los versos de tres hemistiquios o dos cesuras, que destacan expresivamente en la serie:

kî ḥillaṣtā napšî mimmāwet // ʾet-ʿênî min-dimʿâ // ʾet-raglî middeḥî
Arrancaste mi vida de la muerte, // mis ojos de las lágrimas // mis pies de la caída (Sal 116,8).

El salmo 93 utiliza con gran acierto este tipo de verso, subrayado por repeticiones de palabras y sonidos. Lo escribiré en dos columnas:

nāṣ́^{e}ʾû n^{e}hārôt Yhwh	Levantan los ríos, Señor,
nāṣ́^{e} û n^{e}hārôt gôlām	levantan los ríos su voz,
nāṣ́^{e} û n^{e}hārôt dokyām	levantan los ríos su fragor;
miqqōlôt mayim rabbîm	más que la voz de aguas caudalosas,
ʾaddîrîm mišb^{e}rê-yām	más potente que el oleaje del mar,
ʾaddîr bammārôm Yhwh	más potente en el cielo es el Señor.
ʿēdōtèkā neʾemnû m^{e}ʾōd	Tus mandatos son eficaces,
l^{e}bêt^{e}kā naʾăwâ qōdeš	en tu casa reina la santidad,
Yhwh l^{e}ʾōrek yāmîm	Señor, por días sin término (Sal 93,3-5).

Alguno lo tomaría como estrofas de tres versos breves, como veremos más adelante.

Llamando analógicamente «pie» a cada unidad rítmica acentual, podemos estudiar el tipo de pies y la relación entre sílabas tónicas y átonas. En hebreo se mezclan de ordinario los tipos oó y ooó, que analógicamente llamamos yambo y anapesto. Son menos frecuentes los pies más largos oooó, ooóo y los de tipo trocaico o dactílico óo, óoo.

Apartarse de la normalidad puede producir un efecto especial: urgencia o velocidad acumulando yambos, amplitud superando los anapestos, la sacudida de la síncopa cuando falta la sílaba átona. Compárense algunos versos tomados de Is 1,10-20:

ḥidlû hārēaʿ	oó oó	Cesad de obrar mal,
limdû hêṭeb	oó oó	aprended a obrar bien;
diršû mišpāṭ	óó óó	buscad el derecho,
ʾašš^{e}rû ḥāmôṣ	ooó oó	enderezad al oprimido;
šipṭû yātôm	oó oó	defended al huérfano,
rîbû ʾalmānâ	óo ooó	proteged a la viuda (16b-17).
w^{e}ʾim t^{e}māʾănû ***ûm^{e}rîtem***	oo oooó oooó	Si rehusáis y os rebeláis,
ḥereb t^{e}ʾukk^{e}lû	oo oooó	la espada os comerá (20).

En la pronunciación actual, el movimiento del verso es yámbico y anapéstico (ascendente lo llaman algunos), más bien que trocaico o dactílico (descendente). Pero en el movimiento general de un poema, la dirección del movimiento sólo se aprecia en casos excepcionales, sugeridos por el sentido.

4. *Observaciones*

Al aplicar la descripción simplificada que he propuesto, hay que contar con algunos recursos y convenciones; no hay que minimizar nuestras ignorancias, que mezclan la duda a nuestras lecturas.

Ante todo ignoramos muchas cosas de la pronunciación antigua, algunas bastante fundamentales. ¿Cuándo pasó el acento hacia el final? Los antiguos «segolados» eran bisílabos y llanos: *malku* = rey, *malki* = del rey, *malka* = al rey. ¿Cuándo desapareció la flexión? ¿La conservó convencionalmente el verso? (En numerosos casos, una pronunciación semejante mejora claramente el ritmo.) Algunas formas de *wayyiqtōl,* por ejemplo, *wayᵉqattēl,* ¿se pronunciaban *wayqattēl,* como parece indicar la notación masorética? (Así piensa Sievers.) Muchas copulativas, al comienzo del segundo hemistiquio, innecesarias, ¿son originales o añadidas posteriormente? Estas y otras dudas imponen cautela al analizar y dictaminar sobre el tipo de pies y también sobre el número de acentos.

Por otra parte, la poesía tiene sus derechos y licencias. Es obvio que hemos de contar con enclíticas y proclíticas (partículas y sufijos). También cuando el sufijo lleva su preposición; no nos debe engañar la escritura, unida o separada, de los elementos. Los casos abundan:

Sal 51,12:	*lēb ṭāhôr bᵉrāʾ-lî ʾĕlōhîm*	ó oó oóo ooó
14:	*hāšîbâ llî śᵉśôn yišʿèkā*	ooóo oó oóo
Lam 1,2c:	*kol-rēʿèhā bāgᵉdû bāh*	ó oóo ooóo
4c:	*wᵉhîʾ mar-lāh*	oó oó
2,13c:	*mî yirpāʾ-lāk*	ó oóo

Hay una especie de proclítica que afecta a todo el verso, queda fuera de él y no se cuenta en la serie acentual. Robinson lo llamó «anacrusis», pero el fenómeno ya está observado y descrito correctamente por Sievers en su obra clásica.

Hay palabras, especialmente monosílabos, que se pueden leer con o sin acento, según la exigencia del ritmo del poema: la negación *lōʾ,* la partícula polisémica *kî.* Sucede también en castellano, y su valor es de doble filo: por una parte, puede engendrar duda; por otra, permite unificar y armonizar versos rebeldes. Hay casos en que el poeta añade la copulativa a la negación para tener un pie más: *wᵉlōʾ* (oó).

Recurso contrario es el doble acento. En efecto, hay palabras particularmente largas, con sufijos o prefijos colgantes, que pueden

cargar con dos acentos, armonizando así el verso donde se encuentra. No podemos negarle a la poesía hebrea recursos normales en otras lenguas, con tal de que sean casos excepcionales, no normales.

En el salmo 97 dominan los hemistiquios de tres acentos, y es probable que en el verso 7 debamos leer un participio con doble acento: *hammithal^{e}lîm bāʾĕlōhîm* (oóooó oooó). En el salmo 81,13, si leemos con dos acentos la palabra *b^{e}môʿăṣôtêhem* (oóooó), se escuchan los tres acentos que esperamos en el segundo hemistiquio.

Estos hechos, enclíticas y proclíticas, palabras con doble acento, alternativas de lectura tónica o átona, permiten en muchos casos una lectura rítmica satisfactoria. Son hechos que conocemos en otras lenguas y que aplicamos como hipótesis, por analogía, al verso hebreo. Los resultados confirman razonablemente la hipótesis.

5. *Estrofa*

Tomando versos enteros como unidad rítmica, subimos al ritmo de segundo grado, que es la estrofa. Sobre la existencia e identificación de estrofas en la poesía hebrea se discutió mucho hacia el cambio de siglo. Gran parte de los resultados o propuestas demostraron el ingenio de sus promotores. La estrofa es un hecho excepcional en la poesía hebrea. He aquí algunos casos indiscutibles.

Las Lamentaciones, excepto la última, usan estrofas de tres o de dos versos; el artificio alfabético lo demuestra. En el Eclesiástico son frecuentes los poemas que combinan estrofas de seis y de cuatro versos. Es probable que el salmo 114 esté compuesto de cuatro estrofas de dos versos. La presencia de un estribillo podría ser signo de composición estrófica, a condición de admitir una regularidad aproximada de las estrofas (cosa que no admite nuestra práctica ni nuestra teoría). Is 9,7-21 consta de tres estrofas marcadas por el estribillo «Y con todo no se aplaca su ira, sigue su mano extendida». En cambio, no es signo de composición estrófica el estribillo «Y de todo esto, ¿no os tomaré cuentas? De un pueblo semejante, ¿no he de vengarme yo mismo?», presente en Jr 5,9.29 y 9,8 (aunque se trasladase el fragmento correspondiente del capítulo 9). El estribillo del salmo 42-43 da una composición estrófica casi regular. El salmo 46 adquiere una composición estrófica casi regular si se restablece el estribillo tras el verso 4. El salmo 57 resulta dividido en dos estrofas de siete versos por el estribillo.

Nuestro concepto riguroso de «estrofa» exige la repetición de un grupo idéntico de versos, por ejemplo, redondillas, cuartetos,

octavas reales, tercetos. Hablando del ritmo hebreo se emplea a veces el término estrofa en sentido más amplio, no rítmico, de parte o sección. Watson hace una distinción, quizá demasiado rebuscada, entre *strophe* y *stanza.* Apoyado en la distinción inglesa, según la cual la *stanza* debe ser regular, la *strophe* puede ser irregular, Watson quiere construir una teoría equivalente para la poesía hebrea. Los que consideran como verso lo que otros llaman hemistiquio o parte de verso fácilmente encuentran estrofas binarias y ternarias en la poesía hebrea, y desde allí subirán a un ritmo de tercer grado, que podrán llamar *strophe.* La distinción roza y aun interfiere con el recurso del paralelismo.

A. Condamin, *Poèmes de la Bible. Avec une introduction sur la strophique hébraïque* (París ²1933).

P. van der Lugt, *Strophische Structuren in de Bijbels-Hebreeuwse Poëzie* (Kampen 1980).

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 160-200.

6. *Regularidad rítmica*

El ritmo se funda en una reaparición periódica del mismo elemento o factor. Si falta toda periodicidad, ¿dónde queda el ritmo? Pero ¿qué grado de periodicidad o regularidad se exige? Ante todo, no cronométrica, sino de lenguaje y su percepción. En una buena recitación, un endecasílabo puede durar el doble de otro sin turbar el ritmo. El oído, entrenado, tiene que percibir la regularidad constitutiva. (Lo mismo que en la música no destruyen el ritmo el ritardando, acelerando, rubato, etc.) Y sobre el fondo, marcado por el metrónomo o subliminar, de la regularidad, percibirá la irregularidad pretendida, expresiva.

El ideal de la regularidad rítmica encendió y atizó controversias en el área de la investigación de la poesía del AT. Estaban los campeones de la absoluta regularidad (Grimme, Rothstein) frente a los tolerantes (Haupt, Staerk, Gray, König). Se puso de moda y se practicó con aplomo la corrección del texto hebreo *metri causa,* por razón métrica. Lo que es aceptable como excepción se hizo ordinario.

Hoy somos más modestos y moderados en el trato de ritmo y texto. La experiencia de otras lenguas nos ayudará por analogía a resolver la cuestión. Para salvar la regularidad mínima podemos contar con: los hechos de pronunciación mencionados anteriormente, la conjunción de diversos factores rítmicos, el concepto de célula

rítmica, la distinción entre metro y ritmo, la distinción de diversos grados de regularidad.

Primero. Dado el papel de la percepción y la importancia de la recitación, un repertorio de alternativas permite conseguir la regularidad fundamental. Recitación y percepción no son hechos subjetivos que turben la pura objetividad científica; son constitutivos del hecho poético y rítmico.

Segundo. Puede un factor asegurar la regularidad mientras otro suministra la variedad. La métrica silábica se basa en el factor cuantitativo: tantas sílabas por verso (contando con hiatos, sinalefas y ley de Musaffia). Ahora bien: mientras la cantidad de once sílabas establece una serie de endecasílabos, el reparto de los acentos dentro de ellos (factor intensivo) produce la variedad necesaria. Hay unos cuantos tipos de endecasílabos aun dentro de cada poema (Navarro Tomás). En hebreo puede producir la regularidad el número de acentos y dar variedad la relación entre tónicas y átonas.

Tercero. Una célula rítmica muy marcada puede dar cohesión a una serie menos regular. (Algunos autores citan *to sleep to dream* —oó oó— del monólogo de Hamlet.) Si en algún sitio tuviera cabida este procedimiento, pienso que sería en el Cantar de los Cantares.

Cuarto. W. Kayser ha distinguido correctamente entre metro y ritmo. Metro es la pauta rigurosa, de principio y subyacente a una pieza. En música, 3/4, 6/8, 2/4, etc.; en nuestra poesía, pongamos por caso, 7 + 7 del alejandrino, 7 + 11 + 7 + 11 + 11 de la lira, etc. El ritmo es la realización libre y en tensión expresiva con el esquema subyacente. No es lo mismo llevar el compás que dirigir una orquesta. Los niños tienden a la regularidad mecánica cuando declaman poesía.

Quinto. Quebrantar expresamente el ritmo por razones expresivas puede ser un recurso poético de gran calidad. Por ejemplo, el ensanchamiento pausal, el énfasis de una frase en el poema, la resonancia.

Sexto. Una tradición poética puede aceptar diversos grados de regularidad rítmica: nuestra canción acentual tradicional (Dámaso Alonso y Blecua), las formas renacentistas isosilábicas, el verso libre, la prosa rítmica.

En el repertorio hebreo he encontrado pocos poemas estrictamente regulares, muchos bastante regulares, algunos que llamaría

de verso libre, y, con fronteras permeables, se pasa a la prosa rítmica (Eclesiastés, discursos proféticos).

Nuestras Biblias actuales de estudio y trabajo, desde hace menos de un siglo, suelen imprimir distinguiendo verso y prosa. Los traductores siguen ese modelo. Con todo, quedan textos impresos como prosa que parecen requerir una lectura rítmica de verso, y hay bastantes textos proféticos que se podrían leer y traducir como verso libre o prosa rítmica.

Un ejemplo. La nueva edición de la Biblia Hebrea, llamada de Stuttgart, sigue imprimiendo como prosa el oráculo de Isaías al rey Ajaz. *A priori* no es probable que un oráculo trascendental estuviera compuesto en prosa. La lectura en verso es fácil y creo que convincente al oído:

hinnēh	(anacrusa)	¡Mira!
hāʿalmâ hārâ	ooó oó	la joven está encinta
w^{e}yōledet bēn	ooóo ó	y dará a luz un hijo,
w^{e}qārāʾt š^{e}mô	ooó oó	y le pondrá por nombre
ʿimmānû ʾēl	oóo ó	Dios-con-nosotros.
ḥemʾâ ûd^{e}baš	oó ooó	Requesón con miel
yōʾkēl l^{e}daʿtô	oó ooó	comerá hasta aprender
māʾôs bārāʿ	oó oó	a rechazar el mal
ûbāḥôr baṭṭôb	ooó oó	y escoger el bien.
kî b^{e}ṭerem	ó oóo	Porque antes de que
yēdaʿ hannaʿar	oó oóo	aprenda el niño
māʾōs bārāʿ	oó oó	a rechazar el mal
ûbāḥōr baṭṭôb	ooó oó	y escoger el bien,
tēʿāzēb hāʾădāmâ	ooó ooó	se despoblará la tierra
ʾăšer ʾattâ qāṣ	ooóo ó	que te hace temer
mipp^{e}nê š^{e}nê m^{e}lākèhā	ooó oó ooóo	a causa de su pareja de reyes
		(Is 7,14-16).

(La traducción está algo forzada, para reproducir el esquema acentual al final.) La fórmula rítmica es: 2 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2 2 + 2 + 3. Hay que acentuar una partícula *kî*. Cabe otra lectura, que es tomar como célula rítmica patente «rechazar el mal, escoger el bien» (oó oó), y, a partir de ella, definir algunos versos homogéneos y dejar flotantes otros, como «antes de que aprenda el niño», «se despoblará la tierra que tú temes». En cualquier lectura, el ensanchamiento final es fenómeno que se encuentra en muchas ocasiones.

Al oráculo precedente no lo llamo verso libre. Sí incluyo en esa categoría bastantes trozos de Jeremías que otros imprimen como prosa. Es posible que la forma menos rítmica (verso libre o

prosa sin más) se deba a elaboración secundaria de oráculos poéticos originales del profeta. En tal caso, tenemos que atribuir una gran libertad (y alguna falta de respeto) a sus discípulos y seguidores. Considero verso libre el texto actual de Jr 14,11-16, incrustado de frases muy rítmicas y aun paralelas. Varios trozos de verso libre contiene el cap. 16, mezclados a otros en prosa. Se puede catalogar como verso libre Jr 23,25-32, muy diverso de la prosa que sigue (vv. 33-40). Creo que también algunas páginas de Ezequiel se pueden considerar como verso libre, aunque también puedan sonar como prosa retórica muy rítmica: 5,5-17, que contiene varios paralelismos, aunque parece algo recargado; lo mismo los capítulos 6 y 7; en el cap. 13 se repite la célula «visionarios falsos, adivinos de embustes» (2 + 2); gran parte del cap. 16 emplea lenguaje poético y frases muy rítmicas.

W. E. Barnes, *Hebrew Meter and Text of the Psalms:* JTS 33 (1932) 374ss, propone una forma intermedia entre prosa y verso, aunque no la llama verso libre. Cf. L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 160-163.

7. *Análisis estilístico*

Toda la descripción anterior debería desembocar en el análisis estilístico del ritmo de los poemas. Si nos contentamos con establecer fórmulas, habremos reducido la obra a esquema formal; en terminología de Kayser, habremos fijado el metro sin percibir el ritmo. Una vez conocida la técnica como repertorio de posibilidades, hay que examinar sus valores expresivos y su función concreta. Es un trabajo casi inexistente en la poesía hebrea. Me he de contentar con algún ejemplo, concediendo algún margen de duda.

Is 1,2-9 es un poema patético, modelo de predicación profética. El verso 3a muestra claramente la fórmula 3 + 3, mientras que 4b se mide 2 + 2. Con las dos fórmulas procuro escuchar el resto. Para que 2b entre en la fórmula hay que acentuar el final *bî,* cargándolo de énfasis; apuro la traducción: «Hijos engrandecí y enaltecí, y ellos se rebelaron contra mí». El verso 3 opone el conocimiento de los animales a la inconsciencia de Israel: si 3b sigue la fórmula 3 + 3, las dos negaciones llevan un acento enfático:

Conoce el buey a su amo;
    el asno, el pesebre del dueño;
Israel *no* me conoce,
    mi pueblo *no* recapacita.

Pero 3b también se podría leer 2 + 2, sin acentuar las negaciones.

Con terrible énfasis suena 4a, al cargar los acentos sobre dos monosílabos seguidos, rimados: *hôy gôy ḥōṭē'* = ¡Ay, gente pecadora! 4b prolonga el anterior con estrechamiento en fórmula 2 + 2. En 6b, al ritmo acentual 2 + 2 se sobrepone la rima interna —repetición tímbrica de tres palabras: *peṣa' wᵉḥabbûrâ ûmakkâ ṭᵉriyyâ,* «Llagas, cardenales, heridas recientes»—; el factor acentual 2 + 2, en contrapunto con el factor tímbrico 1 + 3. Algo parecido sucede en el siguiente, que leo 3 + 3: a la división rítmica binaria se sobrepone la división ternaria del sentido, materializada por la repetición de la negación: «No exprimidas, no vendadas, no aliviadas con ungüento». Algo parecido en 8: al movimiento binario del ritmo 2 + 2 2 + 2 se sobrepone la triple comparación que produce un movimiento de sentido 1 + 4. No he hablado del verso inicial, el apóstrofe solemne a cielos y tierra como testigos de Dios: la suma total 3 + 3 se articula en el esquema 2 + 2 + 2: «Oíd, cielos; escucha, tierra; que habla el Señor».

El libro de Job sigue bastante fielmente el metro 3 + 3. Inesperadamente, en 14,4 encontramos el siguiente verso: *mî-yittēn ṭāhôr miṭṭāmē' lō' 'eḥād* (3 + 2 ó 3 + 1). Algunos lo corrigen para restablecer la regularidad. Pero escúchese el efecto de «pie quebrado» en la traducción: «—¿Quién sacará pureza de lo impuro? —¡Nadie!»

En Sal 5,4 también algunos pretenden corregir el texto *metri causa,* para armonizar el ritmo, que suena así:

bōqer tišma' qôlî	De mañana escucharás mi voz,
bōqer 'e'ĕrok-lᵉkā	de mañana te expongo mi causa
wa'ăṣappeh	y espero.

Ese pie quebrado, ¿no expresa vigorosamente la expectación?

Is 16,12 discurre según el esquema de *qînâ:* 3 + 2 3 + 2. En contrapunto violento, el sentido contrapone los esfuerzos de Moab y su fracaso, en una relación de 8 acentos contra 2. La traducción puede sugerir el efecto:

Un día se verá a Moab fatigarse
   hacia su altozano,
irá con plegarias a su santuario,
   y no le valdrá.

8. *Otras teorías*

He afirmado que la teoría acentual sigue siendo la más convincente para explicar y escuchar el ritmo poético hebreo. El contraste con otras propuestas la reforzará.

La *alternancia acentual* fue propuesta primero por Bickel (1890-1900); después, por Hölscher (1920); la defendió tenazmente S. Mowinckel en una serie de artículos (1950; 1953); la recogió Horst (1953) y ha continuado en S. Segert (1953, 1958, 1969). Esta teoría defiende que el ritmo poético hebreo se produce por la alternancia de sílabas átonas y tónicas; en esquema: oóoóoóoó. La teoría tiene que recurrir continuamente al doble acento, y aun al triple; con demasiada frecuencia recurre a la síncopa o colisión de dos tónicas seguidas; violenta el ritmo natural de la lengua y produce resultados inaceptables al oído (cf. *Estudios de poética hebrea,* pp. 139-145, con ejemplos abundantes).

El verso breve. Lo han defendido de modo diverso E. Balla (1949), G. Fohrer (1952-1955) y Piatti (1950). Cf. *Estudios...*, pp. 145-152.

Piatti defiende que el verso o unidad métrica hebrea no tiene dos partes, sino una sola; es decir, llama verso lo que he llamado hemistiquio. Sus versos son de 3, 2 o 4 acentos sin cesura; se combinan en estrofas menores y éstas en grupos mayores. Aduce, entre otras razones, el artificio alfabético aplicado a «hemistiquios» en Sal 111 y 112. ¿Cuestión de nombre? Como si en castellano redujéramos el alejandrino a versos heptasílabos. Watson se acerca a esta interpretación; sólo que llama «colon» a esas unidades menores, y así registra *stanzas* de tipo bicolon, tricolon, tetracolon, pentacolon, hexacolon, heptacolon. La distinción patente entre pausas y cesuras me inclina a preferir la explicación que he propuesto antes, la más aceptada todavía (también por influjo de la Biblia impresa que usamos).

Fohrer aplica su teoría a textos que yo incluyo entre el verso libre. En tal contexto me parece razonable. Pero creo que exagera al extender su validez. Tiene el mérito y la utilidad de haber atendido al ritmo de trozos proféticos que otros relegan sin más a la prosa.

Número de sílabas (no puedo llamarlo isosilabismo). Ha sido defendido tenazmente por D. N. Freedman, M. Dahood, sus alumnos y algunos más. Juzgando por los resultados que nos proponen,

la teoría diría: el metro hebreo está constituido por el número semejante de sílabas en una serie de versos (por ejemplo, entre 5 y 11 sílabas), por cierto equilibrio entre dos versos o partes de verso (por ejemplo, 6 + 9 7 + 8 9 + 5); de vez en cuando aparecen versos con el mismo número de sílabas a ambos lados de la cesura (por ejemplo, 6 + 6 8 + 8 9 + 9). Encuentro enorme el margen de variación como para constituir una regularidad; la ocurrencia de versos simétricos resulta más casual que constitutiva. Para una valoración comparativa de los sistemas acentual y silábico aplicados al mismo texto, puede verse en este volumen, pp. 483ss, mi recensión de D. K. Stuart, *Studies in Early Hebrew Meter.*

Otras teorías, como la unidad de pensamiento *(thought unit)* o sentido, o el cómputo de consonantes (mejor sería llamarlas letras) del texto masorético, basta con mencionarlas. ¡El ritmo entra por el oído!

T. Collins, *Line-forms in Hebrew Poetry* (Roma 1978).
M. O'Connor, *Hebrew Verse Structure* (Winona Lake, Indiana 1980).
T. Longman, *A Critique of Two Recent Metrical Systems:* «Bib» 63 (1982) 230-254.

9. *Traducción del verso hebreo*

Con un poco de oído y cierta práctica se podrían traducir poemas hebreos en endecasílabos, octosílabos, alejandrinos; se podría variar con la silva y otras combinaciones acreditadas entre nosotros. Cuando traducíamos Salmos y Job, a veces teníamos que hacer esfuerzos para que no nos salieran endecasílabos seguidos.

Dado que el castellano conoce también la métrica acentual (Henríquez Ureña), y estando hoy acostumbrados al verso libre, es posible recrear con suficiente aproximación el ritmo acentual hebreo. El castellano dará más sílabas átonas por cada tónica, a falta de vocales largas con valor fonemático. Dada la relativa regularidad de la poesía hebrea, que admite de buena gana variaciones, no creo necesaria la coincidencia de número de acentos verso por verso. La correspondencia ha de ser de conjunto y en muchos versos. El oyente inveterado en el isosilabismo tendrá que escuchar estas traducciones cambiando de clave.

Cerraré esta exposición sobre el ritmo con un ejemplo ilustrado. Se trata de la elegía de David por Saúl y Jonatán (2 Sm 1,19-27), que podría ser un texto bastante antiguo y es una joya poética.

Daré la fórmula rítmica del original, la traducción de *Nueva Biblia Española* y, finalmente, una traducción en silva que acabo de improvisar a vuela pluma.

¡Ay la flor de Israel, herida en las alturas!	oó oó óooóo oó
¡Cómo cayeron los valientes!	ó ooó ooó
En Gat no lo contéis,	ooóo oó
no lo pregonéis en las calles de Ascalón;	ó oooó ooó ooó
que no se alegren las muchachas filisteas,	ooóo oó ooó
no lo celebren las hijas de los incircuncisos.	ooóo oó ooó
¡Montes de Gelboé, altas mesetas,	oó ooó oó ooó
ni rocío ni lluvia caiga sobre vosotros!	oó ooó ooó
Que allí quedó manchado	oó oó
el escudo de los valientes.	oó ooó
Escudo de Saúl, no untado con aceite,	oó oó oó oó oóo
sino con sangre de heridos	oó ooó
y enjundia de valientes.	oóo ooó
Arco de Jonatán, que no volvía atrás,	oó oooó ooó oó
espada de Saúl, que no tornaba en vano.	óo oó ooó oó
Saúl y Jonatán, mis amigos queridos:	oó oooó oooó oooó
ni vida ni muerte los pudo separar;	oooó oooó ó ooó
más ágiles que águilas, más bravos que leones.	oó ooó ooó oóo
Muchachas de Israel, llorad por Saúl,	oó ooó ooó oóo
que os vestía de púrpura y de joyas,	oooó oó oooó
que enjoyaba con oro vuestros vestidos.	ooó oooó ó ooó
¡Cómo cayeron los valientes	ó ooó ooó
en medio del combate!	oó oooó
¡Jonatán, herido en tus alturas!	oooó ooooó oó
¡Cómo sufro por ti, Jonatán, hermano mío!	oó oóo oó oooó
¡Ay, cómo te quería! Tu amor era para mí	ooó ooó ooó ooóo
más maravilloso que el amor de mujeres.	ooó oó
¡Cómo cayeron los valientes!	ó ooó ooó
Los rayos de la guerra perecieron.	oooó oó ooó

(Con algunos cambios de orden.) Cuanto más antiguo sea el texto, más dudosa la pronunciación y el cómputo de sílabas. El lector debe atender más al número de acentos.

Ahora la versión en silva:

¡Ay, la flor de Israel
herida en las alturas!
¡Ay, cómo sucumbieron los valientes!
En Gat no lo contéis
y no lo pregonéis
por las calles y plazas de Ascalón.

No se alegren las mozas filisteas,
no jubilen las hijas
de los incircuncisos.

¡Montes de Gelboé, altas mesetas!
Ni rocío ni lluvia
caiga sobre vosotros,
que allí quedó manchado y profanado
el escudo de nuestros campeones.
Escudo de Saúl
no untado con aceite;
con sangre de caídos, con enjundia
de valientes untado.
Arco de Jonatán, que no cejaba,
espada de Saúl, siempre certera.
¡Saúl y Jonatán, mis más queridos!
Vida o muerte no pudo
separarlos jamás.
Más ágiles que águilas,
más bravos que leones.

Llorad a Saúl, mozas de Israel,
que os vestía de púrpura y de joyas,
que enjoyaba con oro vuestros trajes.

¡Ay, cómo sucumbieron los valientes
en medio del combate!
¡Ay, Jonatán, herido en tus alturas!
Cómo me haces sufrir, hermano mío.
Tu amor maravilloso prefería
al amor de mujeres.
¡Ay, cómo sucumbieron los valientes!
¡Los rayos de la guerra perecieron!

V

PARALELISMO

1. *Descripción por ejemplos*

El paralelismo es probablemente el procedimiento más frecuente y más conocido de la poesía hebrea. Por ser tan frecuente, podemos juzgarlo monótono; por ser tan conocido, podemos eximirnos de analizarlo. Comencemos por sorprender el fenómeno en vivo.

> Al salir Israel de Egipto,
> Jacob de un pueblo bárbaro,
> Judá fue su santuario,
> Israel su dominio (Sal 114,1-2).

Modo curioso de expresarse. Es como si, al andar, diera uno dos pasitos con el pie derecho y otros dos con el izquierdo; en vez de lo normal, que es echar primero uno y luego otro. Lo normal en el movimiento sintáctico de la frase es enunciar la subordinada y después la principial: Cuando Israel salió de Egipto, Judá fue su santuario [de Dios]. El salmo se aparta de esa normalidad, para duplicar la subordinada y después la principal. Suspende el sentido para que suene y resuene un acorde antes de hacer que suene y resuene el acorde de reposo.

En un caso como éste descubrimos, aun sin querer, el recurso poético del paralelismo. El poeta pudo haber dicho:

> Cuando Israel salió de Egipto,
> Judá fue su santuario;
> al salir de un pueblo bárbaro,
> Israel fue su dominio.

En el movimiento sintáctico, el orden es normal: oración subordinada, oración principal. Sin embargo, no es normal que dicha la primera frase se añada la segunda. También en esta disposición tendríamos un paralelismo: se suspende el movimiento, el flujo sintáctico no discurre, se recomienza repitiendo. Si queremos representarlo en fórmulas, el primer caso sería: AABB; el segundo, ABAB. (Si preferimos fijarnos aquí en la función, de subordinada y principal, podríamos escribir: SSPP y SPSP.) En el primer caso,

el paralelismo afecta a un sintagma parcial, a una frase incompleta; en el segundo afecta a la frase completa.

En ambos apreciamos un gusto particular: se toman dos piezas y se colocan mentalmente en posición paralela, o se enuncia una pieza y se le busca una que haga juego con ella, una buena pareja, o se toma un pensamiento y se desdobla en dos enunciados.

Paso al segundo caso, que entresaco de Sal 124,2-3:

> Si el Señor no hubiera estado de nuestra parte
> cuando nos asaltaban los hombres,
> nos habría devorado vivos
> el incendio de su ira contra nosotros.

¿Hay aquí paralelismo? No del tipo de los precedentes. El curso del sentido no se detiene, no vuelve atrás para recomenzar, no hay duplicaciones ni resonancias. Hay complejidad de la frase, pero bien repartidas las piezas. La sabia disposición nos permite escucharlas como paralelas. Es un paralelismo más bien rítmico. Tanto que el término «paralelismo» tiene en este caso una aplicación, si no abusiva, al menos laxa. Pero legítima, porque el oído escucha un movimiento regular, dividido en dos fases equilibradas; la mente aprehende en un proceso binario una totalidad.

Pero en este ejemplo del salmo 124 he hecho trampa. Si hubiéramos tomado los cuatro primeros versos se habría manifestado un paralelismo de ancho respiro, muy bien calculado, subrayado por las repeticiones:

> Si el Señor no hubiera estado de nuestra parte
> —que lo diga Israel—,
> si el Señor no hubiera estado de nuestra parte
> cuando nos asaltaban los hombres,
> nos habrían tragado vivos
> al encenderse su ira contra nosotros;
> nos habrían arrollado las aguas,
> la crecida nos llegaría al cuello.

Un tercer ejemplo, tomado de Ez 43,1-2:

> Me condujo a la puerta oriental:
> Vi la Gloria de Dios de Israel
> que venía de Oriente,
> con estruendo de aguas caudalosas:
> la tierra reflejó su Gloria.

Las frases breves se suceden, el movimiento avanza: una visión directa, se escucha un sonido, se ve indirectamente, en reflejo. Aquí no hay paralelismo. Ni hay parejas ni se recomienza, ni el oído ni la mente reciben la impresión de simetría o equilibrio. Este ejemplo nos sirve de contraste. Qué diversa la organización de ruidos y luces en Sal 77,18-19:

Tus saetas zigzagueaban,
rodaba el estruendo de tu trueno,
los relámpagos deslumbraban el orbe,
la tierra retembló estremecida.

El efecto simétrico está más marcado en el original hebreo.

Como cuarto ejemplo voy a presentar todo el salmo 114, con el que empecé. Emplearé un artificio: escribirlo en columnas paralelas. Invito al lector a leer seguida la columna A, luego seguida la columna B, luego acopladas como están en el original:

Al salir Israel de Egipto,	Jacob de un pueblo bárbaro,
Judá fue su santuario.	Israel su dominio.
El mar, al verlos, huyó;	El Jordán se echó atrás;
los montes saltaron como carneros.	las colinas como corderos.
—¿Qué te pasa, mar, que huyes?	¿A ti, Jordán, que te echas atrás?
¿Y a vosotros, montes, que saltáis [como carneros?	¿Colinas, que saltáis como corderos?
En presencia del Señor se estremece [la tierra.	En presencia del Dios de Jacob.
Él transforma las peñas en estanques.	El pedernal en manantiales.

La primera columna se basta a sí; la segunda no, porque le faltan elementos significativos. Sus piezas cuelgan de las correspondientes de la columna A. Son prolongación, repetición, resonancia, desdoblamiento. Tendré que volver sobre este ejemplo; por ahora basta para una primera observación empírica.

2. *Naturaleza del paralelismo*

El término «paralelismo» es una metáfora. Su significado propio es espacial, la poética lo aplica a un hecho temporal de lenguaje. Es, al revés, como hablar de «ritmo» de composición de un díptico. En la escritura, es verdad, trazamos líneas paralelas; pero la escritura es un sucedáneo de la palabra pronunciada, que es el lenguaje real. (Poemas «en forma de pera» o caligramas son fenómenos secundarios.)

He dicho ya que por medio del paralelismo disponemos simétricamente dos elementos, o buscamos pareja a uno ya colocado, o dividimos en dos mitades una unidad precedente. Es como el nacimiento, que nos dice la naturaleza del paralelismo (*nat-ura* viene de *nat-us*).

Dámaso Alonso, en su importante libro (en colaboración con Carlos Bousoño) *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid [2]1956) coloca como hecho primario la realidad plural y nuestra percepción de la pluralidad, que el lenguaje reproduce y estiliza: «La literatura de todas las épocas, y en especial la poesía, ha tenido una tendencia a la representación analítica de los contenidos de pluralidades, y sobre todo pluralidades de semejanza... El despliegue mismo de los contenidos plurales, en especial de los ligados por semejanza, pertenece a la más profunda troquelación de la expresión literaria» (pp. 18s).

La pluralidad es un caso frecuente, no es el único ni el más fundamental. Tropezaremos con él muchas veces, pero ni nos basta ni nos lleva al último fundamento.

La percepción inicial muchas veces es de una pluralidad como masa indiferenciada: horda, ejército, gente, bosque. Otras veces, otro caso, es la percepción inicial de un continuo temporal o espacial: un día, una circunferencia, una carretera. Pues bien, el lenguaje articula la pluralidad global o el continuo. Articula, es decir, divide y recompone; del continuo hace discreto, con el discreto rehace la unidad. El paralelismo se inserta en la más radical operación de «articular» del lenguaje. Hay articulación de sonidos, articulación sintáctica, de campos semánticos, de ritmo.

Articulando dividimos el continuo en piezas recomponibles. De ese modo, el continuo se aprehende con mayor precisión, se fija con mayor fidelidad, se puede simplificar en algunos de sus elementos, y, sobre todo, los elementos se pueden combinar en grupos diversos, generando la flexibilidad del lenguaje, la riqueza del lenguaje poético.

El paralelismo queda enmarcado no sólo en un panorama histórico, ni sólo en un panorama literario, sino en el hecho del lenguaje: hecho humano radical y materia prefigurada de la obra literaria.

Visto el paralelismo como articulación, el más simple y elemental parece ser el binario. Lo es, sin duda, en la poesía hebrea. E. Norden, en su obra clásica *Die antike Kunstprosa* (Leipzig 1915) 814, piensa que es el origen de toda poesía. Junto al binario, son

frecuentes el ternario, el cuaternario, y no faltan series mayores. Y se dan las combinaciones artificiosas de binarios y ternarios.

Para explicar el predominio del paralelismo binario apelan unos a razones psicológicas: la fundamental constitución binaria del hombre en tiempo y espacio. Otros apelan a las raíces populares, que arrancan de la bina y se suelen detener en ella. Las razones son discutibles; lo indiscutible es el predominio del binario en la poesía hebrea, la que estamos describiendo.

3. *Clasificación*

Puede hacerse según varios criterios.

a) El *número* lo he indicado ya: binario, ternario, cuaternario, etc.

b) *Según la materia que abarca.* Puede emparejar dos o más hemistiquios (colon o semicolon) de un verso, dos o más versos, dos o más dísticos, dos o más estrofas. Alguno ha llamado al primero interno, a los otros externos; es decir, interno o externo al verso.

c) *Por la relación de los contenidos.* Si el sentido de conjunto es equivalente o semejante, el paralelismo se llama sinonímico. Es el que llama la atención y lleva al descubrimiento del fenómeno. Si los sentidos de conjunto se oponen, se llama antinómico o antitético. Si el sentido se complementa, de ordinario sintácticamente, lo llamó Lowth «sintético», aunque otros autores han protestado contra la denominación.

Indudablemente puede haber otras relaciones de contenidos. Los miembros pueden ser correlativos: yunque y martillo, agua y sed, padres e hijos, mozos y mozas. Pueden formar un merismo o una expresión polar (véase más adelante). Pueden ser imagen y explicación, como sucede en los Proverbios. Pueden ser enunciado y explicación, acción y consecuencia, mandato y motivación. Y dejemos sitio para otras relaciones sintácticas. Reducir todo a sinónimos, antónimos y correlativos es proponer una tercera categoría demasiado ancha. Por eso, conservando los más patentes y simples, semejanza y oposición, se puede dejar al análisis singular la clasificación o caracterización. Como los dos primarios nos saldrán al paso por todas partes, daré aquí algún ejemplo de otros tipos.

A ti, Señor, te invoco;
Roca mía, no seas sordo a mi voz (Sal 28,1).

Invocar y atender o escuchar son acciones correlativas.

Por eso, que todo fiel
te suplique en el peligro:
la crecida de las aguas caudalosas
no lo alcanzará (Sal 32,6).

Hay correlación entre la súplica y la liberación del peligro; pero parece más exacto hablar del segundo verso como consecuencia.

Que la palabra del Señor es recta
y todas sus obras son duraderas (Sal 33,4).

Palabras y obras se pueden considerar como correlativos o, más exactamente, como un merismo.

Los ojos del Señor no se apartan de los honrados,
sus oídos atienden a sus gritos de auxilio (Sal 34,16).

Ojos y oídos son «hipónimos» del género «sentidos» y forman un merismo.

Sujeta una piedra en la honda
quien da honores a un necio (Prov 26,8).

Precede la comparación, sigue la acción, en movimiento paralelo complementario. Puede ensayarse el orden contrario:

No vale afán sin reflexión:
quien apremia el paso, tropieza (Prov 19,2).

En mi estudio comparativo de formas de refranes y proverbios hebreos puede encontrar el lector ejemplos clasificados; cf. L. Alonso Schökel/J. Vílchez, *Proverbios* (Madrid 1984) 117-142.

Aunque el paralelismo sea una categoría formal de la poética, es legítimo y necesario atender a los contenidos para no incurrir en formalismo estéril.

d) Por la correspondencia de los componentes. Esta clasificación es la más estudiada y refinada, quizá con exceso.

He hablado de correspondencias, semejanzas y oposiciones, de conjunto. Las letras mayúsculas empleadas se referían a cada miembro del paralelismo. Examinando de cerca el salmo 114, se observaba que la correspondencia cojeaba: en la segunda columna faltaban los verbos. Por eso hay que analizar y operar con letras minúscu-

las. Es como mirar el fenómeno desde lejos y desde cerca. Veámoslo escribiendo en líneas paralelas:

Al salir Israel de Egipto	a b c
Jacob de un pueblo bárbaro	b c
Judá fue su santuario	a b c
Israel su dominio	a c

Lógicamente, al aumentar el número de elementos crece el número de permutaciones y combinaciones posibles. Y como se puede atender a las relaciones de contenido, de número, de disposición, las variedades del paralelismo, visto de cerca, son muy numerosas. En otros términos: el paralelismo, más que un instrumento, es un instrumental. Es útil apreciar algunas diferencias, es peligroso perseguirlas para una clasificación exhaustiva. Al hacer algunas pruebas no podremos evitar traspasar los linderos de otras categorías de clasificación.

No me arrebates con malvados y malhechores,
que hablan de paz al prójimo
y por dentro piensan mal (Sal 28,3).

La primera frase discurre normalmente hasta llegar al final, donde se bifurca. «Malvados» y «malhechores» son dos sinónimos, no colocados en líneas paralelas. Lo llamamos geminación: el sentido se detiene; la línea sencilla se abre en dos, su representación sería: ——— ‾‾‾‾ ____ . Podrían juntarse los dos brazos en un curso lineal, pero no sucede así. El sintagma paralelo es un sintagma descriptivo de «malhechores», que habría que escribir debajo. En otros términos: la notación en minúsculas sería: a b c + c // C. A su vez, la C está formada de dos piezas paralelas antitéticas: hablar // pensar, paz // maldad. Por tanto, el verso conjuga sinonimia y antinomia en planos diversos; la sinonimia se da entre un elemento duplicado del primer miembro y todo el segundo miembro. El resultado es que la figura de los «malvados» cobra volumen y fuerza en la reiteración, se precisa en la descripción, y la antítesis revela la falsedad profunda del malvado. Semejante paralelismo no es un artificio mecánico o académico.

El análisis de Sal 31,10-11 lo comienzo por partes. «Se gasta en la congoja mi vida, // mis años en los gemidos» (11a); ya lo conocemos, su fórmula es en hebreo (teniendo en cuenta la posición): a b c // c b. El segundo verso difiere ligeramente: «Decae con la aflicción mi vigor, // mis huesos se consumen» (11b), de

fórmula a b c // c a; y esta segunda bina es a su vez paralela de la anterior, en fórmula A // A, A // A. Ha precedido otro verso menos regular, que suena así: «¡Piedad, Señor, que estoy en aprieto: // se consumen de pena mis ojos, // mi garganta y mi vientre!» (10); su fórmula, con otras letras: k l m // a b c // c c. La segunda parte, alargada, está en paralelo con las que ya hemos visto; la primera parte se destaca, salvo en el último elemento —«estoy en aprieto»—, que es como el enunciado genérico de la enumeración que sigue. Si ahora nos ponemos a contar, aparte de la expresión genérica, nos salen cuatro verbos, uno de ellos duplicado: «se consumen, se gasta, decae, se consumen», y siete sujetos de la decadencia: «ojos, garganta y vientre, vida y años, vigor y huesos»; los tres primeros en posición continua. Si quisiera reproducir gráficamente las correspondencias, propondría lo siguiente:

Piedad, Señor, que estoy en aprieto:
se consumen de pena mis ojos,
mi garganta
y mi vientre;
se gasta en la congoja mi vida,
mis años en los gemidos;
decae con la aflicción mi vigor,
mis huesos se consumen.

Hay que notar dos inversiones de posición —quiasmo— en la cuaterna final. Esto es superar incluso el paralelismo cuaternario en busca del número siete. La primera línea bastaría, como grito urgente y convincente. Pero el orante se desahoga: eso que ha dicho entero de manera global, «estoy en aprieto», quiere desplegarlo, articularlo, en una serie de manifestaciones. Todo ello en el cauce del paralelismo poético. Habría podido recurrir a la simple enumeración; ha preferido controlar la serie con los números tres y cuatro y romper la pura monotonía con ligeros cambios de posición y variando las correspondencias. Tampoco es mecánico ni académico este manejo del procedimiento poético. Nos ha hecho ver cómo se pasa de la totalidad global a la articulación o membración.

Será muy fácil definir ahora otro verso del mismo salmo (31,12). La simple escritura y la fórmula bastarían (con una enmienda):

De todos mis enemigos soy la burla,
de mis vecinos la irrisión,
de mis conocidos el espanto:
me ven por la calle y escapan de mí.

Tres paralelos contra uno, para que ese final tenga más fuerza. Hágase la prueba de suprimir los dos miembros centrales, y el sentido discurrirá seguido y completo. El poeta ha buscado dos sinónimos para congregar una terna decisiva.

El ejemplo siguiente, Sal 33,16-17, es desde lejos una cuaterna muy regular, de fórmula A // A, A // A. Hay que acercarse para percibir una organización sutil. Cuatro negaciones paralelas y sinonímicas: «no vence, no escapa, no vale, no se salva»; a las que corresponden tres sujetos: «rey, soldado, caballos», y tres complementos: «por su gran ejército, por su mucha fuerza, por su gran ejército». El poeta tiene que recurrir a repeticiones y el resultado deja ver la fatiga de la búsqueda. Forzaré la versión para indicar las posiciones:

El rey no vence por su gran ejército,
el soldado no escapa por su mucha fuerza;
no vale la caballería para la victoria,
ni por su gran ejército se salva.

No le falta mucho para sonar a ejercicio académico.

e) Articulación binaria y ternaria. Es frecuente que un miembro de la bina se desdoble en otros dos, adoptando dos posiciones: A se bifurca en B / B, o B / B se juntan en A. Se produce una tensión variable entre el equilibrio binario formal y el reparto ternario del significado. Creo que bastará la representación gráfica de unos cuantos ejemplos tomados del libro de Isaías:

Se seca el heno se marchita la flor	cuando el aliento del Señor sopla sobre él;
se seca el heno se marchita la flor	pero la palabra del Señor se cumple siempre (Is 40,7-8).
Se avergonzarán serán derrotados	los que se enardecen contra ti;
serán aniquilados perecerán	los que pleitean contra ti;
los buscarás no los encontrarás	a los que pelean contra ti;
serán aniquilados dejarán de existir	los que guerrean contra ti (Is 41,11-12).

El primero es eficaz por la tensión de bina y terna, por la repetición de los primeros miembros y el contraste de los segundos. El segundo lo califico de manierismo: es el gusto de Isaías Segundo por la gran amplificación con alarde de sinónimos. Ahí se hace patente lo que Jakobson llama «proyección del paradigma en el sintagma». Sigamos:

Ninguno lo narra
ninguno lo anuncia — nadie oye vuestro discurso (Is 41,26b).

No gritará
no clamará — no voceará por las calles (Is 42,2).

Yo, el Señor, te he llamado
te he tomado de la mano — para la justicia
te he formado
te he nombrado — alianza de un pueblo
luz de las naciones
(Is 42,6).

Desde antiguo guardé silencio
me callaba
aguantaba;
como parturienta, grito
jadeo
resuello (Is 42,14).

En unos cuantos ejemplos nos hemos asomado al paralelismo como recurso flexible, como repertorio de fórmulas y soluciones varias según sus diversos factores. Y aquí se instala el afán del erudito por dividir, subdividir, clasificar y dar nombre a cada variedad. Y, dejándose llevar de esa corriente, uno anunciará como descubrimiento de un estilema nuevo lo que es una simple variación. Creo que Watson y la cohorte que cita no se libran de este prurito clasificatorio y de imponer nombres. Cuando lo importante es afinar la sensibilidad para apreciar variaciones y matices en su función poética. De la clasificación a la estilística, o menos clasificación y más análisis estilístico. Si bien concedo que en un tratado, en un manual, es conveniente distinguir y clasificar. *Ma non troppo.*

4. *Estilística del paralelismo*

En algunos ejemplos precedentes se ha deslizado la anotación estilística sobre la función concreta del recurso, sobre su efecto en el poema o en el contexto próximo.

El paralelismo puede servir para amplificar en manos del Isaías del destierro; y, en manos de Isaías, el clásico, puede servir para concentrar. Y al revés. Supongamos que el poeta, en vez de describir con amplitud, quiere caracterizar una situación en un par de rasgos. El paralelismo será molde ceñido. Pensemos en la guerra de entonces, imaginemos más bien: un rasgo sonoro y brutal, un rasgo visual y patético, y la guerra entera queda conjurada en el poema y en la fantasía del lector:

Toda bota que pisa con estrépito,
la túnica revuelta en sangre... (Is 9,4).

¡Qué buenos datos para una secuencia de cine! Botas, sólo botas, que desfilan y avanzan y todo lo llenan de su ruido terrible; después, dispersas o en montones, ropas rojinegras de sangre de heridos y caídos. Pero he caído en la tentación de la paráfrasis; Isaías lo dijo mejor. La diferencia ilustrará al lector el valor del paralelismo como molde que aprieta y adensa, como esquema que tensa, como disciplina poética creativa.

En el mismo poema se canta el final de la opresión: la opresión crece y se agiganta en tres elementos paralelos, un solo verbo sonoro y categórico acaba con todo. Uno contra tres. El molde regular tiene que ceder, sin retirarse, para exaltar el contraste:

Que la vara del opresor,
el yugo de su carga,
el bastón de su hombro,
los quebrantaste como el día de Madián (Is 9,3).

Veamos y sintamos al pobre ser humano, desvalido, amenazado por los cuatro costados y a todas horas. No hay diferencia: de día o de noche, en plena oscuridad y a plena luz, lo amenazan poderes maléficos, incomprensibles, inexorables; plagas, epidemias, armas, demonios. Sólo Dios presente lo hace vencer amenazas y terrores:

No temerás el espanto nocturno,
ni la flecha que vuela de día,
ni la peste que se desliza en las tinieblas,
ni la epidemia que devasta a mediodía (Sal 91,5).

Nada de amplificación vacía. La cuaterna es una totalidad cósmica; la regularidad describe lo inexorable.

No menos eficaz la siguiente terna, que transforma en imagen acuática y articula en tres tiempos el fracaso definitivo:

> Que no me arrastre la corriente,
> que no me trague el torbellino,
> que no se cierre la poza sobre mí (Sal 69,16).

Vuelvo al salmo 114 para observar los elementos que se corresponden. «Egipto» // «pueblo bárbaro» (de lengua extraña, incomprensible: «bar-bar»): no es simple sinónimo, es como epíteto que sintetiza lo extraño y ajeno del pueblo opresor. «Santuario» // «dominio» son la presencia cúltica y el poder político: en ese grupo de esclavos que salen a la libertad ya no manda el faraón, «manda» el Señor; entre ellos habita como en su santuario. «Mar» (Rojo) // «Jordán» trazan un gran paréntesis, cierran un enorme arco; son las dos barreras que el pueblo ha de franquear, milagrosamente, para salir de la esclavitud y entrar en la posesión. «Montes» // «colinas» son bina consabida que representa lo que se interpone y se afinca y se yergue. «Pedernal» es sinónimo que intensifica «peñas», como «manantial» intensifica «estanques». En virtud del paralelismo, este salmo favorito avanza con regularidad, con rapidez, evocando en breve espacio grandes gestas.

Más formal, con algo de juego o de contrapunto, es el siguiente trenzado de repeticiones, de colocación y dislocación, con que comienza el salmo 113:

> Alabad, siervos del Señor,
> alabad el nombre del Señor.
> Bendito sea el nombre del Señor
> ahora y por siempre.
> De la salida del sol hasta su ocaso,
> alabado sea el nombre del Señor (Sal 113,1-3).

Es un texto litúrgico, que quizá se recitase o cantase antifonalmente. Avanza despacio, casi no avanza, porque el final recoge el comienzo. El segundo miembro añade «nombre»; sigue una cuaterna en disposición quiástica (AB // BA), que en la parte interior abarca tiempo y espacio.

En Jr 5,22 apela Dios a su poder cósmico, que respetan incluso seres levantiscos como el mar. Es un juego de mandato, rebeldía e impotencia, que el paralelismo amplifica, articula y contiene con movimiento irregular y controlado. Primero presento la traducción:

Yo puse la arena como frontera del mar,
    límite perpetuo que no traspasará.
Hierve impotente, mugen sus olas,
    pero no lo traspasan.

El segundo miembro desarrolla el elemento «frontera»; los dos versos terminan igual; pero el tercer miembro se bifurca en dos, provocando un deslizamiento de la correspondencia semántica, según muestra la siguiente disposición:

hierven   impotentes
mugen sus olas, pero no lo traspasan.

O sea, que la mitad del tercer miembro equilibra la otra mitad más el cuarto miembro. El sintagma «hierven impotentes» cobra un relieve extraordinario.

En contraste con los ejemplos precedentes, se podrían aducir muchos paralelismos convencionales, académicos, de soniquete. Son como nuestras rimas pobres, nuestras frases hechas, nuestras amplificaciones descontadas. A veces tienen valor didáctico, ayudan a la memoria. Hay que conocerlos: también sirven como fondo de contraste para apreciar los innumerables aciertos.

Termino con dos ejemplos del género sapiencial, en los cuales apreciaremos la capacidad de sorpresa que puede acoger el paralelismo. Son piezas que nos compensan de tantos proverbios atildados y académicos.

Si encuentras miel, come lo justo,
    no sea que te hartes y la vomites.
Pisa con cuenta el umbral del vecino,
    no sea que lo hartes y te aborrezca.
(Prov 25,16-17)

No respondas al necio según su desatino,
    no te vayas a igualar a él;
responde al necio según su desatino,
    no se vaya a creer listo (Prov 26,4-5).

Puestos a clasificar, diríamos que los dos son «externos», pues abarcan dos versos; que el primero es sinonímico y el segundo antitético. Tarea útil hasta cierto punto.

5. *Traducción*

Traducir el paralelismo no es un problema, pues es procedimiento que conoce nuestra tradición poética. Desde la lírica medieval hasta los artificios del barroco, y no desaparece del todo en nuestros días. He aquí algunos ejemplos para refrescar la memoria.

Del repertorio antiguo son clásicas las canciones de amigo. El paralelismo repetitivo es uno de sus procedimientos típicos:

Amigo el que yo más quería,
    venid a la luz del día;
amigo el que yo más amaba,
    venid a la luz del alba.

Levantéme, oh madre, mañanita clara;
fui cortar la rosa, la rosa granada.
Levantéme, oh madre, mañanica fría;
fui cortar la rosa, la rosa florida.

Véase D. Alonso/J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional* (Madrid 1958).

De la tradición barroca cito unos versos del soneto de Góngora al puerto de Guadarrama (hollado por los blancos pies de Silvia):

O nubes humedezcan tu alta frente,
o nieblas ciñan tu cabello cano.
... ...
Huirá la nieve de la nieve ahora:
o ya de los dos soles desatada,
o ya de los dos blancos pies vencida.

Del mismo autor, en el género tan diverso del romance, encuentro al azar esta serie:

Decidme: ¿qué buena guía
podéis de un ciego sacar?
De un pájaro, ¿qué firmeza?
¿Qué esperanza de un rapaz?
¿Qué galardón de un desnudo?
De un tirano, ¿qué piedad?
Déjame en paz, Amor tirano,
    déjame en paz.

Llegando a nuestra época, un par de ejemplos de las canciones de Alberti y un final de soneto de Manuel Machado:

No puede, como es pequeño,
con tantos árboles grandes...
Álamo, me pesas mucho,
me doblas los hombros, sauce.

¡Detenedme, que ya subo!
¡Paradme, que ya os alcanzo!

Para mi pobre cuerpo dolorido,
para mi triste alma lacerada,
para mi yerto corazón herido,

para mi amarga vida fatigada...
¡el mar amado, el mar apetecido,
el mar, el mar, y no pensar en nada!

Si el paralelismo está presente en nuestra poesía a través de los siglos, esa presencia no es dominadora, como en la poesía hebrea.

BIBLIOGRAFIA

Sobre la historia

L. I. Newman, *Studies in Old Testament Parallelismus* (Berkeley 1918).
J. M.ª Bover, *Para la historia del paralelismo de la poesía hebrea:* EstE 1 (1922) 62-63.
M. Peinador, *Estudios sobre el paralelismo de la poesía hebrea:* IluCl 33 (1940) 5-15, 319-328; 34 (1941) 251-262.
L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 197-201.
J. L. Kugel, *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and Its History* (Londres 1981).

Naturaleza y consecuencias

G. A. Smith, *The Early Poetry of Israel in Its Physical and Social Origins* (Londres 1912).
J. F. Schleussner, *Dissertatio de parallelismo membrorum, egregio interpretationis subsidio* (Leipzig 1917).
E. Isaacs, *The Origin and Nature of Parallelism:* AJSL 35 (1919) 113-127.
M. Peinador, *Estudios sobre el paralelismo de la poesía hebrea:* IluCl 35 (1942) 46-59.

D. Gonzalo Maeso, *Contribución al estudio de la métrica bíblica.* I: *Sobre la verdadera significación y alcance del paralelismo:* Sefarad 3 (1943) 3-39.
L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 205-210.
J. L. Kugel, *The Idea of Biblical Poetry,* pp. 49-58.
W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 114-121.

Clasificación y estilística

R. Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum* (Oxford 1753).
R. G. Moulton, *The Literary Study of the Bible* (Londres 1896).
G. B. Gray, *The Forms of Hebrew Poetry* (Londres 1915; reimpresión: Nueva York 1972).
J. Begrich, *Der Satzstil in Fünfer:* ZSem 9 (1933-34) 169-209.
F. Horst, *Die Kennzeichen der hebräischen Poesie:* TRu 21 (1953) 97-121.
L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 195-230.
M. Z. Kaddari, *A Semantic Approach to Biblical Parallelism:* JJS 24 (1973) 167-175.
A. Berlin, *Grammatical Aspects of Biblical Parallelism:* HUCA 50 (1979) 17-43.
J. L. Kugel, *The Idea of Biblical Poetry,* pp. 4-7; 18-23; 40-58.
W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 123-159.
Más bibliografía en la citada obra de Watson, pp. 121s, 128, 143s y 156.

6. *Apéndice. Binas de palabras*

Es claro que para todo el trabajo de desarrollo del poema, especialmente en lo que toca al paralelismo, el poeta debe disponer de repertorios de parejas verbales: sinónimos, antónimos, merismos, correlativos, etc. El poeta no siempre inventa, sino que echa mano de lo disponible: montes y collados, mozos y mozas, jóvenes y viejos, ciudad y campo, día y noche, gozo y alegría, vista y oído...

¿De dónde saca estos repertorios? Se puede pensar que la misma lengua los ofrece en sus campos léxicos y semánticos. Pero la fijeza de muchas binas inclina a pensar que se encuentran ya en estado literario, en una tradición oral o escrita. ¿Quién inventó cada uno? Es pregunta sin respuesta: hoy sabemos que muchas las toma Israel de otras culturas circundantes.

La posición en que se encuentran las binas es menos importante, aunque, por los hábitos estilísticos de la poesía hebrea, sea más frecuente la posición en paralelismo. Lo mismo pueden hallarse en

posición contigua. Sin pruebas documentales no podemos postular que sea más antigua la posición contigua y que la separación en paralelo sea resultado secundario. Puede suceder lo contrario en una tradición literaria: la bina, que suele ocupar puestos paralelos, por decisión de un poeta se juntará en el mismo sintagma.

Por eso puede ser muy inexacta la definición «fractura de frase estereotipada» si no consta que existía tal frase estereotipada. El ejemplo aducido por Watson, *Classical Hebrew Poetry,* p. 329, es exacto: «sangre inocente» es expresión común, que Prov 1,11 distribuye en dos miembros del paralelismo. Este y otros ejemplos aducidos toman como frase un sustantivo con adjetivo o un sintagma constructo, nombre regente más regido. En cambio, cuando se trata de dos nombres o sustantivos de la misma categoría, la deducción queda dudosa: por ejemplo, cielo y tierra.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 327-332.

E. Z. Melamed, *Break-up of Stereotype Phrases as an Artistic Device in Biblical Poetry:* «Scripta Hierosolymitana» 8 (1961) 115-153.

Podemos observar que determinados cuerpos tienen sus binas preferidas: los Profetas, los Salmos, los Proverbios. Puede ser curioso observar cómo se cruzan binas de campos diversos: por ejemplo, en Proverbios, «sabio, prudente», del campo sapiencial, con «honrado, malvado», del campo ético; se emparejan sendos términos de cada uno. Isaías Segundo, el maestro de las cuaternas, no pudo contentarse con los repertorios ya existentes, sino que hubo de ensanchar sus campos léxicos o semánticos.

Semejantes repertorios de binas o ternas o cuaternas pueden ser interesantes y útiles para el estudio del léxico hebreo, en general o en campos particulares. Cuando son tópicos, disminuye su valor artístico. Por su reconocida utilidad, se han compilado listas de tales parejas:

B. Hartmann, *Die nominalen Aufreihungen im Alten Testament* (Zurich 1953). Publicada la lista; no me consta que se haya publicado el resto de la tesis.

L. Fisher/S. Rummel (eds), *Ras Shamra Parallels. The Texts from Ugarit and the Hebrew Bibel,* 3 vols. (Roma 1972, 1975, 1981). El criterio de colección es tan maximalista en esta obra, que hace falta en cada caso un buen cernido antes de usar sus materiales.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 128-144.

VI

SINONIMIA. REPETICION. MERISMO

I. SINONIMIA

1. *Descripción*

La sinonimia se ha tratado, en la poesía hebrea, como accidente o variedad del paralelismo, cuando en rigor es un procedimiento de estilo autónomo, que se puede usar en múltiples ocasiones y con funciones diversas. Si lo trato aquí con la repetición es porque la sinonimia es una repetición semántica: no verbal, sino de significado.

Pero, ¿se repite realmente el significado? ¿Existen palabras y expresiones sinónimas? La expresión sinónima será tanto más improbable cuanto mayor sea el número de sus componentes; pues sería casi imposible acoplar tres, cuatro, cinco palabras sinónimas.

Para plantear correctamente la cuestión hemos de adjetivar el término: sinonimia poética. En lingüística, en estudios de léxico, dos palabras sinónimas serían perfectamente intercambiables en todas las ocasiones. No sólo formarían parte de un paradigma de sustitución, sino que podrían superponerse. En lingüística, la sinonimia perfecta, estricta, supone que todos los componentes significativos de dos palabras son iguales. Cosa que quizá no exista. «Empezar» y «comenzar» quizá se acerquen a la definición. Los lingüistas aceptan un concepto más amplio, gradual, de sinonimia. Basta que dos palabras coincidan en un número importante de componentes significativos.

El tema de los componentes significativos, «semas», nos va a prestar sus servicios. Tómese una serie de palabras, por ejemplo: casa, morada, habitación, palacio, apartamento, choza, tugurio, villa, mansión... Todas tienen algo en común, todas tienen rasgos diferenciales. Si me fijo en los rasgos comunes, las palabras funcionan como sinónimas; si me fijo en lo diferencial, en lo que las opone, las palabras pueden funcionar como antónimos. Palacio y tugurio son fabricaciones humanas donde habitar, pero se encuentran en los extremos de una serie. Casa y apartamento tienen rasgos comunes, pero el primero es más genérico. Los diccionarios suelen suministrar listas de sinónimos, así entendidos; véase el *Diccionario*

de uso del español, de María Moliner. Cuando el escritor o el traductor rebusca en una de esas series, no suele ser para tomar un vocablo cualquiera, sino para dar con el más preciso o exacto o expresivo. Busca lo diferencial. Pero si un poeta pródigo en paralelismos consulta esas listas, podría hacerlo para encontrar binas que se presten a caminar uncidas por sus rasgos significativos comunes.

Es decir, cuando hablamos de la sinonimia como procedimiento poético, la entendemos en sentido amplio. Y no tomamos por criterio nuestra cultura lingüística, ni nuestra literatura, ni nuestra pericia en el léxico hebreo, sino que observamos y respetamos la sensibilidad del poeta hebreo. Para él, esas dos palabras, esas dos expresiones, funcionan como sinónimas en los versos y en el poema.

Repetición tendrá aquí su sentido normal. «Seguían y seguían trabajando» es simple repetición; «seguía y proseguía su camino» es repetición parcial; «seguía y continuaba su discurso» es repetición semántica.

Empecemos con un rico ejemplo:

Los ojos orgullosos serán humillados
    será doblegada la arrogancia humana;
sólo el Señor será ensalzado aquel día,
    que es el día del Señor de los ejércitos:
contra todo lo orgulloso y arrogante,
    contra todo lo empinado y engreído,
contra todos los cedros del Líbano,
    contra todas las encinas de Basán,
contra todos los montes elevados,
    contra todas las colinas encumbradas,
contra todas las altas torres,
    contra todas las murallas inexpugnables,
contra todas las naves de Tarsis,
    contra todos los navíos opulentos:
será doblegado el orgullo del mortal,
    será humillada la arrogancia del hombre;
sólo el Señor será ensalzado aquel día.
(Is 2,11-18)

Nadie confundirá cedros con encinas ni Líbano con Basán; diversas son torres y murallas. Creemos que *hārîm* = «montes» es más genérico o más alto que g^{e}*bā῾ôt* = «colinas». Podemos afinar, entendiendo *gbh* lo que es alto y *rwm* lo que se eleva. La última distinción nos impone reservas. Y la distinción entre los vocablos

hebreos para «naves» y «navíos» no la aferramos. Sólo que el poeta no ha buscado aquí diferenciar, sino acoplar, emparejar, o sea, disponer en binas simétricas, paralelas: cedros y encinas, montes y colinas, naves y navíos, torres y murallas. Quiere y decide que esas binas funcionen como sinónimas en su poema, aunque en otro poema puedan oponerse. Más aún, y subimos un grado más, todas las binas deben formar un grupo ordenado y sinónimo: todos los miembros tienen un rasgo común, que el poeta coloca en primer plano: todos son altos, elevados, encumbrados, señeros. Y, con valor metafórico o simbólico, son orgullosos, engreídos, soberbios, arrogantes. Hay un grado de sinonimia de conjunto más genérico (más escaso) que en cada bina. Frente al Señor, todo es bajo y será derrocado. La sinonimia está en el poema diversificada y cumple una eximia función poética. Habría que declamar en voz alta la pieza para sentir su fuerza.

En la serie precedente se impone el paralelismo: quiere decir que los miembros paralelos pertenecen a líneas o sintagmas diversos (hay que notar que todos son sintagmas de complemento). En un caso, los sinónimos están contiguos con copulativa: «lo orgulloso y arrogante... lo empinado y engreído» (v. 12). Tampoco importa a la sinonimia la posición. En el poema citado, los miembros correspondientes ocupaban la misma posición porque el poeta los colocaba en formación, como ejército que el Señor derriba. La posición puede ser simétrica, cruzada, asimétrica, contigua, etc.

La sinonimia puede ser parcial, como nos muestra el ejemplo siguiente:

Asentó el orbe con maestría,
desplegó el cielo con destreza.
(Jr 10,12)

Solamente el elemento adverbial es sinonímico, maestría y destreza, cualidades artesanas. No son dos diversas, una para la tierra y otra para el cielo; son la misma con dos nombres; son una repetición del significado.

2. *Razón de la sinonimia*

Simplificando, podemos encontrar en el procedimiento poético de la sinonimia, o mejor, en el hábito poético, la tendencia a perseverar, a prolongar. Es una raíz de temporalidad humana que encuentra su exteriorización en el lenguaje. En particular, emoción y con-

templación. Una emoción que persiste hasta desahogarse, una contemplación que se detiene ante el objeto.

Naturalmente, el lenguaje es temporal, sucesivo, como la música; frente a pintura, escultura y arquitectura (o danza frente a jardinería). El conocimiento racional, discursivo, procede en el tiempo avanzando por silogismos, deducciones o inducciones. La descripción avanza rasgo a rasgo, gesto a gesto, sea que describa un objeto quieto, sea que describa una acción (la famosa distinción de Lessing en su *Laocoonte)*. En cambio, la emoción tiende a perseverar, a prolongarse. Y la contemplación no quiere alejarse del objeto bello o amado, no quiere que se lo retiren.

La sinonimia encuentra su puesto privilegiado en los géneros dominados por la emoción: la del sujeto que se expresa, la del destinatario en quien se desea influir. O sea, en la lírica expresiva, en la retórica o elocuencia. La contemplación encontrará buen empleo frente a objetos o realidades trascendentes, de algún modo inefables, que se resisten a la rigurosa articulación. Son dos casos primarios, no únicos, que nos ayudan a comprender el procedimiento.

No es extraño que encontremos la sinonimia en el género elegíaco, en las Lamentaciones. Quizá la tristeza sea más morosa que la alegría; extrañamente, parece que nos complacemos más en el sentimiento de tristeza o que no logramos desprendernos de él. Es como si la alegría se agotase antes. Cada una de las Lamentaciones, excepto la quinta, va desgranando a lo largo del alfabeto rasgos patéticos que describen una situación y expresiones dolientes de tristeza contagiosa. Al principio es la soledad y humillación de Jerusalén:

¡Qué solitaria está la ciudad populosa!
Se ha quedado viuda la primera de las naciones;
la princesa de las provincias,
en trabajos forzados (Lam 1,1).

Compárese con una cuaterna que articula una acción en cuatro momentos sucesivos:

El Señor hizo un fardo con mis culpas
y lo ató con su mano,
me lo echó al cuello
y doblegó mis fuerzas (Lam 1,14).

No siempre la sinonimia se encuentra en posición contigua, sino que puede reaparecer como estribillo:

Lam 1,5a Sus enemigos la han vencido,
han triunfado sus adversarios
7b cuando caía su pueblo en manos enemigas
y nadie lo socorría,
y al verla, sus enemigos
se reían de su desgracia.
9c Mira, Señor, mi aflicción
y el triunfo de mis enemigos
14c me ha entregado en unas manos
que no me dejan levantarme.
17b El Señor mandó a los pueblos vecinos
que atacaran a Jacob.
21b El enemigo se alegró de mi desgracia,
que tú mismo ejecutaste.

En otro caso, la sinonimia es más bien de denotación: Jerusalén persiste ante la mirada con tres denominaciones:

¡Ay, el Señor nubló con su cólera
a la capital, Sión!
Desde el cielo arrojó por tierra
la gloria de Israel,
y el día de su cólera se olvidó
del estrado de sus pies (Lam 2,1).

Un ejemplo muy expresivo: en posición contigua y paralela, el poeta busca un término de comparación para la desgraciada Jerusalén; en el tercer verso encuentra la respuesta para describir tal inmensidad:

¿Quién se te iguala, quién se te asemeja,
ciudad de Jerusalén?
¿A quién te compararé para consolarte,
Sión, la doncella?
Inmensa como el mar es tu desgracia:
¿quién podrá curarte? (Lam 2,15).

Comparación que nos recuerda la dolorosa soledad de Antonio Machado:

Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

Refinada es la siguiente combinación: el terceto está dividido por la mitad, rompiendo el segundo verso; un verso y medio invita al llanto, un verso y medio invita a persistir:

> Grita con toda el alma al Señor; laméntate, Sión,
> derrama torrentes de lágrimas; // de día y de noche
> no te concedas reposo, no descansen tus ojos.
> (Lam 2,18)

En el siguiente, la sinonimia es más sutil, casi se desvanece; quizá haya que llamarlo metonimia en sentido estricto. El que habla siente su desgracia como castigo de Dios, golpe de la vara de su cólera (imagen), y en el varazo siente la mano de Dios que lo descarga. Vara y mano son paralelos y levemente sinónimos:

> Lam 3,1 Yo soy un hombre que ha probado
> el dolor bajo la vara de su cólera...
> 3 está volviendo su mano todo el día contra mí.

Como si un prisionero diese vueltas buscando salida y encontrase sólo cuatro paredes que lo encierran, así suena la siguiente cuaterna de sinónimos:

> Lam 3,5 En torno mío ha levantado un cerco
> de veneno y amargura
> 6 y me ha confinado en las tinieblas,
> como a los muertos de antaño.
> 7 Me ha tapiado sin salida,
> cargándome de cadenas...
> 9 Me ha cerrado el paso con sillares
> y ha retorcido mis sendas.

No sólo la tristeza, también el gozo, el entusiasmo, pueden prolongarse en sinonimias, especialmente cuando un profeta quiere transmitir el ánimo y la esperanza. Lírica y retórica se dan la mano en el poema fluvial de Isaías Segundo, el gran maestro hebreo de las sinonimias, el especialista en cuaternas (buena escuela para aprender léxico hebreo). En Is 41,11-12, el enemigo se presenta en cuatro designaciones y sufre la derrota en ocho verbos. Todo un alarde, más retórico que lírico. Se reitera el tema del desierto transformado:

> Alumbraré ríos en cumbres peladas;
> en medio de las vaguadas, manantiales;

transformaré el desierto en estanque
y el yermo en fuentes de agua (Is 41,18).

Y lo contrario en Is 42,15: montes / hierba / ríos / estanques; agostar / secar / convertir en yermo / desecar.

El cap. 35, que, a mi juicio, pertenece al mismo autor o a la misma escuela, podría servir como tema de ejercicio: cuatro sinónimos de desierto, cuatro mutilaciones humanas: ciego / sordo / cojo / mudo; cuatro sinónimos de agua.

L. Köhler, *Deuterojesaja (Jesaja 40-55) stilkritisch untersucht* (BZAW 37; Giessen 1923), ha estudiado magistralmente este texto y comenta el procedimiento recurrente de la sinonimia: «La abundancia reemplaza a la exactitud» (p. 80); «necesita volumen... la forma tiene que decir más que el contenido» (p. 97); «más rico que vigoroso» (p. 128).

La emoción realiza su temporalidad perseverando, en una especie de inercia complacida. La prolongación puede ser ascendente, climática o descendente, apagándose; por largo tiempo no podrá permanecer en el mismo grado. Podrá desarrollarse en proceso circular, volviendo al punto de partida. Al exteriorizarse en palabras sentirá la necesidad de repetir los mismos vocablos o significados equivalentes.

Del patetismo nos dice E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zurich 1951) 151: «El patetismo supone una resistencia, hostilidad abierta o pereza, y procura quebrantarlas con la insistencia... El patetismo no ha de ser instilado, sino grabado, martillando». Por eso se encuentra el patetismo no sólo en el drama, sino también en la elocuencia.

Judá tendrá que seguir a su hermana Samaría, bebiendo la copa del castigo. Los datos descriptivos están ofrecidos: la copa, el beber, el efecto. Al poeta no le basta: tiene que repetir, insistir, para comunicar su pasión y remover a los oyentes:

Beberás la copa de tu hermana,
  ancha y profunda y de gran capacidad.
Te llenarás de embriaguez y bascas,
  de espanto y aturdimiento:
  es la copa de tu hermana Samaría.
La beberás, la apurarás,
  morderás el bocal
  y te lacerarás los pechos.
    (Ez 23,32-34)

No toda sinonimia se debe a la emoción y al sentimiento. Puede actuar también un hábito mental de percibir y formular. Puede darse en otras culturas poéticas y, con todo, nos llama la atención en la poesía hebrea. En vez de amplificar por articulación sucesiva, dividiendo, subdividiendo, desdoblando, duplicando, en planos cada vez más particulares, el poeta toma una totalidad, la articula en una frase. Cuando ha concluido, vuelve a tomar la misma totalidad y la articula en otra serie verbal semejante o equivalente. La articulación morfológica y sintáctica es pobre, escueta. Lo compensa la contemplación del mismo objeto, del que se van mostrando detalles nuevos, otras facetas. Porque, como dije, la sinonimia no es total. La sinonimia poética es un juego de variedad en la igualdad.

Voy a detenerme en un ejemplo excepcional por varias razones. Es un autor tardío, ensayista más que poeta, para quien pensar es «darle vueltas» a las cosas. Al comienzo de su minúsculo libro —notas, apuntes—, inserta una especie de poema en prosa, en el que se revela ese hábito de dar vueltas sin avanzar. Habla del hombre, del sol, del viento, del agua, y habla de una sola cosa. Porque en lo que otro podría contemplar la riquísima, inagotable variedad, él contempla la monotonía del existir. El resultado es que el tema coincide con el hábito mental, y su recurso literario es la sinonimia. Coincide porque ha querido mirar lo igual y contagiarnos de la fatiga de la monotonía:

> Una generación se va, otra generación viene,
> mientras la tierra siempre está quieta.
> Sale el sol, se pone el sol,
> jadea por llegar a su puesto y de allí vuelve a salir.
> Camina al sur, gira al norte,
> gira y gira y camina el viento.
> Todos los ríos caminan al mar y el mar no se llena;
> llegados al sitio adonde caminan,
> desde allí vuelven a caminar.
> Todas las cosas cansan y nadie es capaz de explicarlas.
> No se sacian los ojos de ver ni se hartan los oídos de oír.
> Lo que pasó, eso pasará; lo que sucedió, eso sucederá.
> Nada hay nuevo bajo el sol (Ecl 1,4-9).

Habría que contrastar este texto con alguna de las instrucciones o tratadillos del Eclesiástico, que, aunque gusta de la sinonimia contigua, va avanzando en la exposición.

Podría comparar, de nuestra cosecha, a manera de ilustración,

uno de esos sonetos de Quevedo que avanzan con densidad sin resquicios, con alguna de las meditaciones de Unamuno, reiterativas, casi inmóviles, como «El buitre de Prometeo».

Y no olvidemos la razón formal de la sinonimia: simetría y proporción, resonancia y acorde. Parecido a la música y la danza. Este gusto formal puede explicar tantos casos de sinonimia convencional, en obras de lirismo desvaído, en ejercicios académicos. ¿Quién no recuerda la ocurrencia del autor del salmo 119? Toma las veintidós letras del alfabeto, busca ocho sinónimos de «ley» (precepto, mandato, decreto, instrucción, etc.) y multiplica para obtener 176 versos que dicen todos lo mismo. Aunque su devoción por el mandamiento de Dios sea loable, su empresa poética es bien discutible.

3. *Análisis estilístico*

Hemos de fijarnos en las realizaciones poéticas que sacan partido del procedimiento. Los casos que sorprenden al lector entrenado y atento.

Leo en Jr 13,23: «¿Puede un etíope cambiar de pie // o una pantera de pelaje?». ¡Cómo! ¿Son sinónimos etíope y pantera? ¡Cuidado! Jeremías no está insultando a nadie, sino recriminando a sus paisanos, incapaces de convertirse. Porque su perversión les es tan connatural como el color de la piel al etíope o nubio, como el pelaje a la pantera. Con todo, el salto de judío a pagano, del pagano a la fiera, logran por sinonimia una sacudida violenta.

Un caso opuesto lo encuentro en el poema de la sequía, que agosta hierba y pastos. Esos sinónimos están muy cercanos; algo menos lo están dos animales salvajes: cierva y onagro. Escúchese la eficacia de la sinonimia por la colocación —como rima semántica— al final de ambos dísticos:

> Hasta la cierva pare y abandona en descampado
> porque no hay pastos;
> los asnos salvajes se paran en las dunas,
> venteando el aire como chacales, con ojos apagados,
> porque no hay hierba (Jr 14,5-6).

Podemos considerar como sinónimas las dos frases de Sal 41,9: «Padece un mal sin remedio, se acostó para no levantarse»; sin embargo, la segunda redobla la fuerza expresiva o descriptiva de la primera. La primera podría ser diagnóstico médico; la segunda sentencia gravemente.

Degüellos y matanzas son sinónimos; pero el segundo entra en la horma de una comparación que sobrepasa e intensifica el sentido precedente: «Por tu causa continuamente sufrimos degüellos, // nos tratan como a ovejas de matanza» (Sal 44,23). La zona de sinonimia es el plano de apoyo para sustentar lo que sobresale.

Como la sinonimia no ha sido tratada aparte, la bibliografía pertinente es escasa; está repartida en los capítulos sobre el paralelismo y sobre la repetición. Véase L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 231-250.

4. *Bifurcación sucesiva*

El paralelismo es un procedimiento normal, hasta fácil, para desarrollar las ideas poéticas. Un caso particular se basa en tomar sólo un elemento del verso anterior para repetirlo o desdoblarlo, y así sucesivamente. El elemento se desdobla y el movimiento se bifurca una y otra vez. También lo podemos comparar a un encadenamiento, en que un eslabón cuelga del anterior, en serie. Tenemos un ejemplo notable en Is 30 (que algunos llaman «testamento del profeta»). Voy a presentarlo primero en esquema, entresacando las palabras decisivas, para que se aprecie el procedimiento:

```
pueblo rebelde
hijos olvidadizos
hijos que no escuchan
          dicen a los videntes no veáis
                 a los profetas no profeticéis desventuras
                                   decid venturas
                                   profetizad mentiras
                                apartaos del camino
                                retiraos del sendero
                                quitadnos de delante al Santo de Israel
          dice                                     el Santo de Israel
porque rechazáis   esta palabra
       confiáis    en la maldad
       os apoyáis  en la perversión
por eso será       ese pecado    grieta que se derrumba
                                 fractura que no queda para agua
                                                       para brasas
```

Ahora copio el pasaje completo. El pensamiento del profeta avanza por sucesivas bifurcaciones. El orador no machaca, no martillea, pero cada cosa que dice la remacha y enlaza con lo que

sigue. Se da una cierta amplificación, pero en movimiento. La pieza es más oratoria que lírica:

Ahora ve y escríbelo en una tablilla,
    grábalo en el bronce,
que sirva para el futuro
    de testimonio perpetuo.
Es un pueblo rebelde, hijos renegados,
    hijos que no quieren escuchar la ley del Señor;
que dicen a los videntes: No veáis;
    a los profetas: No profeticéis sinceramente;
decidnos cosas halagüeñas,
    profetizad ilusiones.
Apartaos del camino, retiraos de la senda,
    dejad de ponernos delante al Santo de Israel.
Por eso, así dice el Santo de Israel:
Puesto que rechazáis esta palabra
    y confiáis en la opresión y la perversidad
    y os apoyáis en ellas,
por eso esa culpa será para vosotros
    como una grieta que baja en una alta muralla
y la abomba, hasta que de repente,
    de un golpe, se desmorona;
como se rompe una vasija de loza,
    hecha añicos sin piedad,
hasta no quedar entre sus añicos ni un trozo
    con que sacar brasas del rescoldo,
    con que sacar agua del aljibe.
(Is 30,8-14)

Aunque el procedimiento no se aplique con rigor monótono, dudo que haya otro ejemplo tan notable en la poesía hebrea. Lo que vemos aquí en serie lo podemos encontrar suelto en muchos pasajes: podemos llamarlo bifurcación.

5. *Sinonimia y concisión*

El hábito de la sinonimia parece por naturaleza enemigo de la concisión. Así es. Sólo hay que precisar que la sinonimia está condicionada y a su vez condiciona la escasa articulación sintáctica de la lengua literaria hebrea. Ahora bien: como en un amplio período latino o español clásico puede destacarse una frase concisa, lapi-

daria, así en una serie de versos dominados por la sinonimia puede resaltar una frase concisa, aunque a su lado lleve otra semejante menos concisa.

Lo ilustro con un ejemplo de Isaías:

La maldad está ardiendo como fuego
que consume zarzas y cardos:
prende en la espesura del boscaje,
y se enrosca la altura del humo.
(Is 9,17)

Comienza con una imagen que se ha de desarrollar. Viene una geminación o hendíadis, «zarzas y cardos», aliterada en el original. La segunda frase resuena en otra sinonímica que extiende súbitamente el incendio a un panorama ancho, el bosque. Y se cierra con el verso final, de magnífica concisión. La frase final comunica su densidad a todo el dístico, absorbiendo la sinonimia.

Isaías 2, el gran amplificador de series cuaternarias, también conoce el arte de la frase concisa y eficaz. Entresaco algunas:

De balde os vendieron, sin pagar os rescataré. (Is 52,3)
Rezan a un dios que no puede salvar. (Is 45,20)
Viuda y sin hijos te verás a la vez. (Is 47,9)
Por falta de agua se pudren sus peces, muertos de sed. (Is 50,2)
No volverás a beber del cuenco de mi ira. (Is 51,22)

Varias de las frases citadas son mitad o miembro de sinonimia.

En conclusión: como el poeta domina el recurso, lo emplea con variedad, unas veces es tradicional, otras original, lo toma y lo abandona libremente, así el lector y el crítico no pueden contentarse con la identificación taxonómica, sino que han de captar en cada caso el valor del procedimiento.

II. REPETICION

Una vez estudiada la sinonimia, será fácil tratar de la repetición, entendida en sentido estricto. Además, tenemos en castellano un estudio breve y sustancioso y otro exhaustivo y eruditísimo sobre la materia, de los cuales podré proveerme abundantemente.

E. Zurro, *Repetición verbal*, en L. Alonso Schökel/E. Zurro, *La traducción bíblica: Lingüística y estilística* (Madrid 1977) 263-277.

E. Zurro, *Procedimientos iterativos en la poesía ugarítica y hebrea* (Roma 1987).

Qué es la repetición no hace falta explicarlo. Pero sí hay que reflexionar sobre la importancia literaria de un hecho al parecer tan trivial e insignificante. Lo insignificante se vuelve significativo. Repetimos sonidos, palabras, frases, pies, versos, estrofas; los repetimos en posiciones variadas y con funciones diversas.

El capítulo sobre el material sonoro estaba dedicado en gran parte a la repetición de sonidos idénticos y semejantes. De la repetición periódica trataba el capítulo sobre el ritmo. Ahora trataré de la repetición verbal, aunque no pueda cerrar el paso a cosas ya expuestas.

El gran poema del poeta del destierro comienza así: «Consolad, consolad a mi pueblo» (Is 40,1). Del salmo 148 entresaco una terna:

Alabadlo, sol y luna;
alabadlo, estrellas lucientes;
alabadlo, espacios celestes. (Sal 148,3-4)

Del salmo 8,2.10 cito el primero y el último verso:

¡Señor, dueño nuestro, qué admirable
es tu nombre en toda la tierra!
¡Señor, dueño nuestro, qué admirable
es tu nombre en toda la tierra!

En el salmo 42-43 leo tres veces estos versos:

¿Por qué te acongojas, alma mía,
por qué te me turbas?
Espera en Dios, que volverás a darle gracias:
Salud de mi rostro, Dios mío.

La repetición es un procedimiento tan frecuente, que nos exige alguna clasificación. Para realizarla atendemos a tres factores: el volumen de material repetido y su calidad, la posición de los elementos repetidos en el poema y la función poética. Apunto brevemente antes de desarrollarlo:

a) Cantidad o volumen: una palabra, una raíz o lexema, un sintagma incompleto, una frase simple, una frase compuesta, uno o varios versos.

b) Calidad: se refiere a factores morfológicos y sintácticos del lenguaje. Por ejemplo, repetición de imperativos (de diversos verbos), de participios, de plurales masculinos o femeninos (que conllevan rima), o bien de oraciones temporales, condicionales, etc.

c) Posición: contigua, al principio de frases, al final de frases, al principio y al fin, en el decurso, periódicamente o no, en posición invertida.

La función es más difícil de clasificar y es mejor evitar esquemas rígidos. Inevitablemente, los criterios se sobreponen.

Repetición *contigua* de una palabra:

Consolad, consolad a mi pueblo. (Is 40,1)
Despierta, despierta; revístete de fuerza,
brazo del Señor. (Is 51,9)
Espabílate, espabílate,
ponte en pie, Jerusalén. (Is 51,17)
Despierta, despierta,
vístete de tu fuerza, Sión. (Is 52,1)
¡Fuera, fuera! Salid de allí. (Is 52,11)

Un efecto parecido se obtiene aunque una cuña separe la repetición:

Pon la olla, ponla. (Ez 24,3)

Repetición de palabra en comienzo de frases. Es clásico el «Salmo de los siete truenos» (Sal 29); siete versos comienzan con *qôl Yhwh:* la voz del Señor. En Is 2, citado anteriormente, los hemistiquios comenzaban con *ʿal kol-,* «contra todos». Este estilema se llama *anáfora,* sirve para unificar una serie, para insistir, para realzar un elemento.

Ven desde el Líbano, novia mía,
ven desde el Líbano, acércate. (Cant 4,8)

Jardín cerrado eres, hermana y novia mía,
jardín cerrado eres, fuente sellada. (Cant 4,12)

Me has enamorado, hermana y novia mía,
me has enamorado con una sola mirada. (Cant 4,9)

Bendiciones que bajan del cielo,
bendiciones del océano, acostado en lo hondo;
bendiciones de pechos y ubres,
bendiciones de espigas abundantes,
bendiciones de collados antiguos. (Gn 49,25)

La *epífora* es la repetición de palabras al final de frase, sea hemistiquio o verso o estrofa:

El mezquino piensa que es mezquina su porción,
toma la del prójimo y echa a perder su porción.
(Eclo 14,9)

La preocupación por el sustento le ahuyenta el sueño,
la enfermedad grave le aleja el sueño. (Eclo 3,2)

Cuando la palabra se repite al principio y al fin, en el primer verso y en el último, se tiene una *inclusión.* Recurso frecuente para definir los límites de un poema, para «redondear» (el poema se muerde la cola); a veces para subrayar una palabra importante. Se suele llamar inclusión menor la que no abarca el poema entero, sino una de sus secciones. La inclusión se refuerza cuando se repite más de una palabra.

El salmo 58 realiza la inclusión repitiendo dos palabras. El salmo 73 suma la inclusión mayor a la menor repitiendo «pero yo» en los vv. 2, 23 y 28. La inclusión del salmo 82 repite dos palabras.

«El día del Señor» abre y cierra Jl 2,1-11. El recurso es muy frecuente en la literatura profética, como puede verse en el índice de temas literarios de nuestra obra *Profetas.*

Un recurso más refinado consiste en repetir la palabra en el segundo miembro, enriqueciéndola con alguna calificación:

Entre tantos pastores destrozaron mi viña,
  pisotearon mi parcela;
convirtieron mi parcela escogida
  en yermo desolado. (Jr 12,10)

Se cavaron aljibes, aljibes agrietados. (Jr 2,13)

Como ungüento precioso en la cabeza
  que fluye por la barba,
  la barba de Aarón. (Sal 133,2)

Pues todos los paganos son incircuncisos,
y todos los israelitas, incircuncisos de corazón.
(Jr 9,25)

Lo contrario es anteponer la palabra calificada, de modo que su repetición suene como resonancia parcial:

Se vuelva a la oración del desvalido
  y no desdeñe su oración. (Sal 102,18)

Repetición de varias palabras. La he mencionado al hablar de la inclusión. Con dos palabras repetidas se pueden hacer varias combinaciones. Atendiendo a la posición, los esquemas más frecuentes son A B // A B y A B // B A. Al segundo lo llamamos quiasmo, o sea, en X, en posición cruzada.

Muy expresivo, porque formula la inversión total de valores, es Is 5,20:

> ¡Ay de los que llaman al mal bien y al bien mal,
> que tienen las tinieblas por luz y la luz por tinieblas,
> que tienen lo amargo por dulce y lo dulce por amargo!

También es expresivo, condensando la mutua relación, Cant 6,3: «Yo soy de mi amado y mi amado es mío». El siguiente juega con tres elementos, según el esquema A B C // C B A: «Abrirá y nadie cerrará, cerrará y nadie abrirá» (Is 22,22). Del mismo tipo, Gn 9,6: «Quien derrama la sangre del hombre, por el hombre su sangre será derramada».

El quiasmo suele operar en un espacio estrecho, es decir, coloca próximos sus elementos repetidos. En sentido más amplio, se puede llamar quiasmo a la posición quiástica, aunque sea a distancia. Por ejemplo, en Sal 51,3b-4.11 recurren, en orden inverso, A B C // C B A, «borra, culpa, pecado», formando inclusión menor.

El quiasmo, en sentido estricto o amplio, es fenómeno frecuente de la poesía hebrea, que suele servir para el desarrollo y para la composición. No es extraño que se le hayan dedicado más estudios, de los que señalo alguno:

R. G. Moulton, *The Literary Study of the Bible* (Londres 1896).

N. W. Lund, *The Presence of Chiasmus in the OT:* AJSL 46 (1929-1930) 104-126.

A. di Marco, *Il Chiasmo nella Bibbia* (Turín 1980).

Añádanse muchísimos artículos sobre libros bíblicos o sobre pasajes particulares. Dada la frecuencia del fenómeno, no siempre es relevante el estilema. El análisis estilístico no puede contentarse con hacer constar su presencia.

La *repetición de raíz* o lexema permite mayor flexibilidad al poeta, y se presta para combinaciones más complejas. Por ejemplo, puede unificar un poema por medio de una palabra-lexema conductora (a manera de *leitmotiv);* su función es en tal caso compositoria.

Empiezo por casos menores. Hay en hebreo una expresión que

pronuncia un verbo en infinitivo y luego en forma finita: «hacer haré, caminar caminó...»; es un fenómeno más gramatical que estilístico, aunque el poeta pueda explotarlo; la posición es contigua. Algo semejante es lo que llaman «acusativo interno»: «vio visiones, soñaba sueños...». También es fenómeno gramatical, más fácil de explotar por un poeta. También suele usar la posición contigua.

El lexema puede existir en verbo y sustantivo: sustantivo con diversas funciones —adjetival, adverbial, nominal—; verbo en distintas formas, tiempos y conjugaciones. El verbo, naturalmente, se presta más a la repetición con cambio:

Sáname, Señor, y quedaré sano. (Jr 17,14)
Los que te devoran serán devorados. (Jr 30,16)
Plata desechada,
    porque los ha desechado el Señor. (Jr 6,30)
Nos hará revivir..., nos hará resurgir, y viviremos.
(Os 6,2)

Los ejemplos son abundantísimos, y no pueden achacarse a la pobreza del vocabulario hebreo o de sus poetas. Es recurso más eficaz en la recitación oral, donde el recitador puede intensificar la raíz repetida; la repetición oral puede incluso actuar subliminarmente (aunque ésta no sea una categoría estética, puede tener valor retórico). Voy a escoger un par de ejemplos más complejos y más significativos. El primero es un «trenzado» del Cantar de los Cantares. La novia expresa el ansia, el poeta juega con ella; el recurso es refinado, y suena como si fuera irremediable:

En mi cama, por la noche,
buscaba al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
Me levanté y recorrí la ciudad
por las calles y las plazas
buscando al amor de mi alma:
lo busqué y no lo encontré.
Me han encontrado los guardias
que rondan por la ciudad:
—¿Visteis al amor de mi alma?
Pero apenas los pasé,
encontré al amor de mi alma:
lo agarré y no lo soltaré.
(Cant 3,1-3)

«Buscar» se repite sin descanso, encontrar se le junta para ser negado, se duplica para cambiar de sujeto, se difiere para el feliz desenlace. Pruébese a sustituir repeticiones por otros verbos y se perderá el encanto. Gracia y acierto dependen de la repetición.

De tema opuesto es la gran elegía irónica de Ez 32,18-32 contra el faraón. Como si describiera una gran procesión de muertos ilustres que son conducidos al cementerio y van recibiendo sepultura. Como en un responso trágico, resuenan fórmulas repetidas con variantes, a intervalos irregulares. Leído el pasaje sin escucharlo, puede resultar pobre y monótono; leído en voz alta, despacio, con empaque, es un texto impresionante. Mucho más para los oyentes de entonces, para quienes los nombres representaban realidades vivas.

Repetición de morfemas. El repetir una forma verbal o nominal puede elevar a estilema lo que es dato gramatical. Especialmente cuando la repetición se vuelve sonora por la reiteración de un morfema.

Supongamos el participio sustantivado: en el salmo 136, varios versos comienzan por participio, a modo de título o predicado divino: *l*$^{e‘}$*ōśēh, l*^{e}*rōqa‘, l*$^{e‘}$*ōśēh, l*^{e}*makkēh, l*^{e}*yôṣē’, l*^{e}*gōzēr, l*^{e}*môlîk, l*^{e}*makkēh* = al que hizo, al que afianzó, al que hizo, al que hirió, al que sacó, al que despedazó, al que condujo, al que hirió. Podríamos llamarlo anáfora de participios, varias veces con repetición de morfema. En Sal 4,4-6 se suceden siete imperativos. Es lógico que un estilo retórico, oratorio, prodigue los imperativos lanzados hacia o contra el público; por ejemplo, diez en Is 1,16-18.

El plural masculino y femenino es accidente gramatical de poca monta. En castellano los distingue la vocal para el género, la ese para el número. Más diferenciado es el sonido hebreo: *-îm* para el masculino, *-ôt* para el femenino. Es frecuente que el poeta hebreo evite la rima poniendo en posiciones finales un masculino y un femenino, por ejemplo, *hārîm* ... *g*^{e}*bā‘ôt* = montes ... colinas. Is 3,18-23 se burla del atuendo y joyas de las mujeres ricas de la capital, acumulando en una enumeración veintiún objetos. Cuatro palabras se salen de la rima, las demás distribuyen sus morfemas de plural en el orden siguiente (señalo con N las palabras exentas):

-îm	*-îm*	*-îm*		*-ôt*	*-ôt*	*-ôt*
		-îm	*-ôt*	*-îm*		
N	N	*-îm*		*-ôt*	N	N
-ôt	*-ôt*	*-ôt*		*-îm*	*-îm*	*-îm*
		-ôt		*-îm*		

Los morfemas están cumpliendo una función estilística en manos de un maestro.

Por su condición de categoría gramatical, la repetición de morfemas no funciona sin más como estilema; algún factor añadido lo ha de subrayar. Sólo que ese factor puede ser la declamación acertada.

Llamamos *estribillo* a la repetición de un verso o más en un poema, de ordinario en períodos regulares. La periodicidad es menos exigente en la poesía hebrea, que es parca en el procedimiento. Podemos escuchar como estribillo la exclamación «¡Cómo cayeron los valientes!» de la elegía de David citada anteriormente (p. 67). Lo encontramos en Sal 42-43; 46 (donde quizá debamos insertarlo tras el v. 4); 56; 57; 59; 67; 99 (con expansión final); el 107 lleva doble estribillo.

La repetición litánica podría tomarse como estribillo de urgencia. Es ejemplo clásico el salmo 136.

Por si fueran pocos los casos bíblicos, Slotki sugirió que el copista había ahorrado copiar las repeticiones, dejándoles la tarea a los recitadores o a la comunidad.

Sobre la *traducción*. Siendo el fenómeno tan frecuente y muchas veces no relevante, no es necesario reproducirlo siempre en la traducción. Sobre todo, porque puede entrar en colisión con otro factor estilístico más importante. No es posible dar recetas ni normas rigurosas. Mucho depende de la sensibilidad y gusto del traductor. Un consejo simple es: ¡atentos a la repetición! Zurro ha mostrado que la repetición es connatural a la poesía castellana, tanto antigua como moderna (cf. *La traducción bíblica,* pp. 263-277).

Bibliografía. Aunque E. Zurro absorba y anule casi todos los estudios precedentes, puedo recoger aquí algunos, o por su importancia o porque caen fuera del área de Zurro:

I. Eitan, *La répétition de la racine en hébreu:* JPOS 1 (1921) 171-186.

J. Muilenburg, *A Study in Hebrew Rhetoric: Repetition and Style:* VTS 1 (1953) 97-111.

J. Magne, *Répétitions de mots et exégèse dans quelques Psaumes et le Pater:* Bib 39 (1958) 177-197.

M. Kessler, *Inclusio in the Hebrew Bible:* «Semitics» 6 (1978) 44-49.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 274-299.

III. MERISMO

El merismo es un caso especial de sinonimia. Lo distingo de la expresión polar, que considero más próxima a la antítesis o contraposición. Lo trato aparte porque se ha llevado más atención en la ciencia bíblica. El estudio más completo hasta hoy es el de J. Krašovec, *Der Merismus im Biblisch-Hebräischen und Nordwestsemitischen* (Roma 1977).

El merismo reduce a dos miembros una serie completa. O divide en dos mitades una totalidad. «Montes y valles» representan la serie entera de accidentes de un paisaje: «y al beso y tacto de infinita onda / duermen montes y valles su costumbre» (Gerardo Diego, *Cumbre de Urbión)*. «Cielo y tierra» son el universo. Es esencial que los dos miembros representen la totalidad. Sorprendemos de nuevo la articulación del lenguaje: una pluralidad se sintetiza en dos miembros que la representan; una totalidad global se divide y recompone en dos partes.

El número binario es el fundamental, tanto que algunos hablan sólo de «binas merísticas». Yo no tengo inconveniente en admitir parejas de binas y no rechazaría cualquier terna. Una naranja madura ya y se ofrece en once gajos: puedo tomar dos para probar su calidad. El horizonte que contemplamos en una circunferencia, ¿en cuántas partes se divide? «Delante, detrás, derecha, izquierda», decían los hebreos. A nosotros, ¿nos bastan N S E O? Sin dificultad añadimos NE NO SE SO, y tenemos ocho. ¿Cuántos meridianos trazamos para tejer una red y llevar colgado el orbe terráqueo? ¿Cuántos grados distinguimos para señalar latitud y longitud de un punto geográfico?

En el lenguaje, al menos en el poético, simplificamos. La totalidad continua la dividimos, de la pluralidad discreta seleccionamos. El merismo puede aparecer en serie, como vimos en Is 2,14-16: cedros y encinas, montes y colinas, naves y navíos...

Como en cualquier sinonimia, los miembros del merismo tienen rasgos significativos (semas) comunes: son los que coloca en primer plano el poeta, vueltos hacia el oyente o lector. Podría hacerlos girar, presentando lo que tienen de oposición: dejarían de ser merismo para ser antítesis. Es decir, el merismo no es una relación automática e inmutable, sino que depende de la función poética concreta. Y como se dan casos fronterizos, indecisos, no siempre podrá el crítico distinguir. Leo en Sal 115,15-16: «Benditos seáis del Señor que hizo el cielo y la tierra. El cielo pertenece al Señor,

la tierra se la ha dado a los hombres». Cielo y tierra, igual al universo, creación del Señor, forman merismo. En el reparto son más bien opuestos.

Krašovec nos da en su libro una lista de 272 palabras cabeza de merismo. La lista, por tanto, incluye más casos. Creo que no todos los casos aducidos son merismos en sentido estricto. Muchos son convencionales, binas de repertorio para el desarrollo fácil. Interesan especialmente los que destacan por su originalidad o por su valor. Indico algunos:

«Piedra y leño» (Jr 3,9) representan a los ídolos en forma despectiva. Sal 49,3: «Plebeyos y nobles, ricos y pobres». Sal 36,7: «Tú, Señor, socorres a hombres y animales». Eclo 15,3: «Lo alimentará con pan de sensatez y le dará a beber agua de prudencia». Sal 68,6: «Padre de huérfanos, protector de viudas». Nah 3,15: «El fuego te consumirá..., la espada te aniquilará». Os 9,2: «Era y lagar no los alimentarán». Sal 4,8: «Cuando abundan el trigo y el vino».

El merismo sirve para describir una fertilidad maravillosa en Jl 4,18:

> Aquel día los montes manarán licor,
> los collados se desharán en leche,
> las cañadas irán llenas de agua.

Job 29,6 describe los años de abundancia:

> Lavaba mis pies en leche,
> la roca me daba ríos de aceite.

En estilo de proverbio dictamina Ben Sirá:

> A tal gobernante, tales ministros;
> a tal alcalde, tales vecinos. (Eclo 10,2)
>
> Si no corres, no llegarás;
> si no buscas, no encontrarás. (Eclo 11,10)

VII

ANTITESIS Y EXPRESION POLAR

I. ANTITESIS

1. *Razón de la antítesis*

También la antítesis, desde Lowth, se ha estudiado simplemente como accidente del paralelismo, siendo así que la antítesis es gran modo de pensar y de expresarse, recurso literario de prosa y verso. La antítesis es uno de los grandes procedimientos de estilo de la poesía hebrea.

No sólo de los hebreos, porque es algo radicalmente humano. El hombre vive su vida y se experimenta a sí mismo en oposiciones y polaridades: delante/detrás, antes/después, poder/debilidad, trabajo/descanso. ¿También los seres se reparten y organizan en oposiciones? Ben Sirá (hacia 180 a. C.) nos invita a contemplar el mundo de las oposiciones como fuente de armonía y belleza, como disposición de Dios:

Frente al mal está el bien,
frente a la vida la muerte,
frente al honrado el malvado,
frente a la luz las tinieblas.
Contempla las obras de Dios:
todas de dos en dos,
una corresponde a otra.
(Eclo 33,14-15)

Ben Sirá insiste en la objetividad de las oposiciones. Tiene razón, pero simplifica, porque hay grados y zonas intermedias: ambigüedades en la conducta humana, mal mezclado al bien, amaneceres y crepúsculos y días nublados...

Sin negar la base objetiva, es el hombre quien tiende a comprender y organizar por oposiciones. Del mundo objetivo aísla y enfoca los aspectos opuestos. Hasta convertirlo en modo de comprender, de pensar, de expresarse.

Con lo cual no niega los espacios intermedios, por ejemplo los grados de intensidad. Comparar dos bienes y declarar uno superior a otro es de algún modo oponerlos en una cualidad. El poeta hebreo

no pierde la capacidad de comparar, y muchos proverbios tienen la factura «más vale...». El mismo Ben Sirá compone todo un poema de diez miembros, cada uno de los cuales propone una bina homogénea y un tercer valor que la supera. Cito algunos versos de Eclo 40,20-22:

El vino y el licor alegran el corazón:
mejor que los dos es gozar del amor.
La flauta y la cítara armonizan el canto:
mejor que los dos una lengua sincera.
Belleza y hermosura atraen los ojos:
mejor que los dos un campo que verdea.

¿También en Dios se dan los opuestos? Nuestra filosofía formula que Dios trasciende nuestras distinciones creadas, humanas: *trans-cendit,* está más allá del antes y el después, del lejos y el cerca, del fuera y el dentro. Los poetas hebreos no llegan a formulaciones filosóficas, y de hecho experimentan y presentan a Dios en polaridades, dentro del mismo poema o en textos diversos. Del mismo Ben Sirá puedo citar 16,11: «Porque Él tiene compasión y cólera, absuelve y perdona, pero descarga su ira sobre los malvados».

2. *Distinciones*

Los antiguos definían los contrarios: dentro de un género están a distancia máxima, se dan en el mismo sujeto y se excluyen mutuamente, a no ser que uno le sea connatural al sujeto. Recientemente, Greimas nos propone el cuadrado semiótico, hecho de contradictorios y contrarios. Por ejemplo:

hablar	no hablar	(contradictorios)
callar	no callar	(»)

Entre los contradictorios no hay mediación, son dilemáticos; entre contrarios cabe la solución intermedia en principio.

Es importante notar que los contrarios pertenecen a la misma esfera: sensato y cojo no son contrarios, tampoco pobre e inteligente. La oposición supone una línea, una arista común. Esto nos lleva a una primera distinción fundamental, que niega la distinción escolástica *maxime distant.* Uno puede oponer dos seres que se encuentran en los extremos y también dos seres que se encuentran próximos. Porque la oposición literaria es un modo de fijarse en lo que distingue y opone.

Un manantial y un aljibe coinciden en suministrar agua y coexisten en una cultura. Manantiales y aljibes pueden funcionar sin dificultad como sinónimos. Jeremías los contrapone:

> Me abandonaron a mí, fuente de agua viva,
> y se cavaron aljibes, aljibes agrietados.
> (Jr 2,13)

El pensamiento occidental, de ascendencia griega, ha cultivado el hábito de oponer para distinguir y afinar, y en la expresión recurre con frecuencia a la fórmula «no... sino...». Es oposición o contraposición de conceptos vecinos, en busca de instrumentos mentales de precisión. Semejante hábito puede invadir la poesía, aunque sin tanta finura. Góngora opone al ornamento artificial de los paños el natural de la hiedra: «No estofa humilde de flamencos paños... sino... verde tapiz de hiedra vividora». Y Jeremías distingue dos vientos, uno manso y servicial, otro destructor: «No viento de aventar ni de cribar, sino viento huracanado a mis órdenes» (Jr 4,11).

Con todo, en la poesía occidental no es frecuente esa antítesis para distinguir seres próximos, y en la poesía hebrea es rarísima. Incluso los ejemplos antes aducidos, más que precisar pretenden hacer resaltar, son enfáticos.

3. *Antítesis en los proverbios*

Muchos proverbios están compuestos de una antítesis, con más frecuencia repartida en dos versos. El análisis muestra que muchos de ellos podrían ser resultado de una adición posterior, culta, al proverbio original, simple. He estudiado ese problema particular en las páginas 133-141 del libro que citaré enseguida. Ofrezco algunos ejemplos variados, a los que añadiré breves reflexiones. Véase L. Alonso Schökel/J. Vílchez, *Proverbios,* pp. 133s, con el comentario de los textos aquí citados.

Prov 13,7: «Hay quien presume de rico y no tiene nada». Ser rico y no tener nada forman una antítesis, concretamente, entre manifestación y realidad. El autor que introduce el proverbio en la colección lo presenta con otro miembro que enuncia la antítesis contraria: «quien pasa por pobre y tiene una fortuna». Se superponen dos planos de antítesis: rico/pobre // parecer/poseer.

En el ejemplo siguiente, «carne (cuerpo) y huesos» pueden sonar como sinónimos, dos partes del hombre, o como opuestos pró-

ximos, carne más afuera y huesos lo más íntimo. «Caries» se opone a «salud» en un plano más específico. El proverbio no sólo opone sosiego a envidia, sino que acentúa el carácter corrosivo, penetrante, de la envidia:

Corazón sosegado es salud de la carne,
la envidia es caries de los huesos.
(Prov 14,30)

Muchas antítesis son triviales o académicas; 15,6: «En casa del honrado hay abundancia; la renta del malvado se disipa»; 15,18: «Hombre colérico atiza las pendencias, hombre paciente calma la riña». Son proverbios que nos resbalan, que olvidamos. Sobre ellos se destacan las antítesis originales o breves o felices:

El hombre planea su camino,
el Señor le dirige los pasos.
Más vale ser humilde con los pobres
que repartir botín con los soberbios.
(Prov 16,9.19)

El segundo añade un rasgo refinado, cruzando las correspondencias. Pues las antítesis normales serían: humildes/soberbio // ser pobre/repartir botín. Compárese con su realización el esquema, y se verá que el autor contrapone en la superficie «ser humilde/repartir botín // ser pobre/ser soberbio». El contraste entre el texto y la lógica, al ser percibido, ahonda el sentido.

Decir «que me suceda aquello, pero no esto» es un modo de oponer ambas desgracias; oponerlas para compararlas y hacer resaltar una. Es antítesis enfática:

Encuentre yo una osa a quien robaron las crías
y no a un necio diciendo sandeces.
(Prov 17,12)

También es comparativo el siguiente. La oposición obvia «prudente/imprudente» sustenta otra más refinada: «reprensión/golpe»:

Una reprensión aprovecha al prudente
más que cien golpes al imprudente.
(Prov 17,10)

A la comparación y oposición de valores pertenece el tipo «Más vale», que no escasea en hebreo:

Más vale ración de verdura con amor
que buey cebado con rencor.
(Prov 15,17)
Más vale vecino cerca que hermano lejos.
(Prov 27,10)

En el libro de los Proverbios, las antítesis se sitúan principalmente en las grandes esferas: sabio/necio, honrado/malvado, dichoso/desdichado, hombre/Dios. Ben Sirá emplea la oposición y contraste para desarrollar sus temas según el principio o la técnica del doble aspecto, antes de llegar a una conclusión. Ejemplo típico sobre el prestar, Eclo 29,1-13.

4. *Cambio de situación*

Es la antítesis más frecuente en la literatura profética y también abunda en los Salmos. Puede presentarse como nostalgia de tiempos mejores, con los que contrasta el presente, o como amenaza del castigo, que acabará con el bienestar.

Isaías, después de burlarse del atuendo de las mujeres, les conmina la sentencia en una serie de oposiciones:

Y tendrán
en vez de perfume, podre;
en vez de cinturón, soga;
en vez de rizos, calva;
en vez de sedas, saco;
en vez de belleza, cicatriz.
(Is 3,24)

En varias ocasiones recurre el castigo del poderoso como caída de lo alto a lo profundo, en una proyección simbólica espacial. Es clásico el oráculo contra el rey de Babilonia, del que entresaco el momento culminante:

Tú que decías en tu corazón: Escalaré los cielos,
por encima de los astros divinos levantaré mi trono;
me sentaré en el Monte de la Asamblea,
en el *vértice* del cielo;
escalaré la cima de las nubes,
me igualaré al Altísimo.
¡Ay, abatido al Abismo, al *vértice* de la sima!
(Is 14,13-15)

Creo que habría ganado con la concisión, sacrificando sinónimos de la presunta exaltación. La misma caída, en imagen de árbol, se describe en Ez 31,10.12:

Por haber empinado su estatura
y haber erguido su cima hasta las nubes
y haberse engreído por su altura...
lo cortaron los bárbaros más feroces,
lo tiraron por los barrancos;
por las vaguadas fueron cayendo sus ramas...
dejándolo abatido.

Un texto sapiencial expresa su temor frente a cuatro cambios de situación:

Por tres cosas tiembla la tierra,
y la cuarta no la puede soportar:
siervo que llega a rey,
villano harto de pan,
aborrecida que encuentra marido,
sierva que sucede a su señora.
(Prov 30,21-23)

Todo el salmo 30 está montado sobre una serie de oposiciones de este tipo, hasta el final «Cambiaste mi luto en danza, me desataste el sayal y me has vestido de fiesta» (v. 12).

Es extraño que siendo la antítesis tan abundante, tan dominadora en la poesía hebrea, no haya sido tratada por los expertos. No se han ensañado en ella cortándola en subdivisiones menudas, pero tampoco han llamado la atención sobre ella. Y esto último me parece lo más importante: hacer consciente al lector de su presencia e importancia. Eso basta, porque la antítesis es fácil de reconocer y comprender y gustar.

Dios es el soberano de la historia, realiza esos grandes cambios, que son gloriosos, espléndidos. La soberbia Babilonia es humillada (Is 47); el siervo humillado es glorificado (Is 53); la abandonada es de nuevo desposada (Is 49); exalta al desvalido (Sal 113); la piedra desechada se vuelve piedra angular (Sal 118).

Lo que es raro es encontrar la oposición de contrarios dentro de la misma persona y situación, provocando la tensión resuelta o no. He dicho que el hombre experimenta a Dios en polaridades. ¿También a sí mismo? Sí, en proceso. ¿Al mismo tiempo? Pienso en la experiencia del amor como tensión de dos fuerzas, que llega

a ser moda y tópico en el petrarquismo, y recuerdo algunas expresiones más felices o enérgicas de Jorge Manrique:

Es plazer en que hay dolores,
dolor en que hay alegría,
un pesar en que hay dulçores,
un esfuerço en que hay temores,
temor en que hay osadía.

No me dexa ni me mata,
ni me libra ni me suelta,
ni m'olvida;
mas de tal guisa me trata
que la muerte anda revuelta
con la vida.

Frente a esto, una simple muestra, sólo puedo aducir un bellísimo proverbio hebreo, que en dos versos dice la contrariedad simultánea y sucesiva:

También entre risas llora el corazón,
y la alegría acaba en aflicción.
(Prov 14,13)

Un personaje como Job, que vive destrozado entre su protesta y su lealtad a Dios, no lo expresa en versos sueltos, sino que lo distribuye a lo largo de sus intervenciones.

II. EXPRESION POLAR

1. *Descripción*

La expresión polar se encuentra, un poco incómoda, entre la antítesis y el merismo.

Vamos a pensar en un campo semántico dispuesto en serie, por ejemplo el ya citado de la vivienda: palacio, mansión, casa..., choza, tugurio. Si tomo un par de miembros de la serie, como representantes de la totalidad, tengo un merismo. Si los miembros ocupan los extremos, tenemos una expresión polar. Dice Horacio: «La pálida muerte pisa con paso igual las chozas de los pobres y las torres de los reyes» *(Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas*

regumque turres). Entre los extremos, Horacio quiere incluir la totalidad: también los intermedios. Ya Orígenes explicaba que, cuando en la Biblia leemos «Yo soy el alfa y el omega» (primera y última letra del alfabeto), quiere incluir la serie entera de las letras.

Los dos extremos se encuentran en la misma línea, comparten algún rasgo significativo (sema) común: habitación, letra, etc. Se oponen, además, como extremos. Pues bien, si el poeta los presenta en lo que tienen de opuesto, nos ofrece una antítesis; si pone en primer plano lo que tienen en común, ofrece una expresión polar. Expresión polar y merismo coinciden en representar una totalidad plural o articulada.

En la práctica no siempre es fácil distinguir entre merismo y expresión polar. Quizá no importe demasiado, pues el poeta entremezcla sin distinciones teóricas. El caso más dudoso es aquel en que la totalidad se divide en dos mitades: las mitades son a la vez dos miembros que representan y son la totalidad, y son los extremos sin intermedios. La distinción depende en gran parte del punto de vista del poeta o lector. «Cielo y tierra» son el universo hebreo dividido en sus dos mitades: un merismo. Son también dos extremos en el espacio: expresión polar o antítesis.

Cuando el escritor dice explícitamente «desde ... hasta», no usa una expresión polar, sino que lingüísticamente instruye al lector para que recorra el espacio o tiempo intermedio.

E. Kemmer, *Die polare Ausdrucksweise in der griechischen Literatur* (Wurzburgo 1903). Es el estudio fundamental de la cuestión.

G. Lambert, *Lier-délier. L'expression de la totalité par l'opposition de deux contraires:* RB 52 (1945) 91-103.

P. Boccaccio, *Termini contrari come espressioni della totalità in ebraico:* Bib 33 (1952) 173-190.

L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 203ss, 211-213.

Como se ve, se ha estudiado poco este procedimiento en la Biblia, a pesar de su frecuencia. En la lista de merismos de Krašovec me parece encontrar no pocos casos de expresión polar.

2. *Ejemplos*

Para afinar la distinción, comienzo con Eclo 40,1-4, que empareja nacimiento y muerte, trono y polvo, diadema y zamarra: todo igual

ante la fatiga de vivir. Pudo haber sido un buen ejemplo de expresiones polares; pero el autor las evita explicando «desde... hasta...»:

> Dios ha repartido una gran fatiga
>   y un yugo pesado a los hijos de Adán.
> Desde que salen del vientre materno
>   hasta que vuelven a la madre de los vivientes:
> preocupaciones, temor de corazón
>   y la espera angustiosa del día de la muerte.
> Desde el que ocupa un trono elevado
>   hasta el que se sienta en el polvo y la ceniza;
> desde el que ciñe diadema de piedras preciosas
>   hasta el que se envuelve en una zamarra.

Ahora bien: para el resultado poético, ¿nos importa mucho que esto sea o no expresión polar? Una vez más, el ideal del análisis estilístico no es clasificar.

El hombre está visto y presentado en su polaridad natural e irreductible en muchos textos bíblicos, entre los que sobresale el salmo 139. De nuevo, al autor no le importa el purismo del procedimiento, sino que utiliza y combina varios registros, en orden al resultado. Aunque el alumno puede ejercitarse en identificar cada procedimiento, lo importante es la coherencia, la impresión poderosa de conjunto. Habría que leer el salmo entero; siendo fácilmente accesible, citaré sólo algunos versos:

> 2 Me conoces cuando me siento o me levanto...
> 3 Distingues mi camino y mi descanso...
> 5 Me estrechas detrás y delante...
> 8 Si escalo el cielo, allí estás tú;
>   si me acuesto en el abismo, allí te encuentro.
> 9 Si vuelo hasta el margen de la aurora,
>   si emigro hasta el confín del mar,
> 10 allí me alcanzará tu izquierda,
>   me agarrará tu derecha.

Por encima de las polaridades humanas se levanta Dios, igual a sí mismo, que ve y conoce y distingue y guía. Véase un texto emparentado en Am 9,2-3. También el salmo 121 contempla las polaridades humanas acogidas bajo la vigilancia protectora del Señor que no duerme: «De día el sol no te hará daño ni la luna de noche... El Señor guarda tus entradas y salidas, ahora y por siempre» (vv. 6 y 8).

Sal 95,4-5 combina dos extremos y dos mitades:

Tiene en su mano las simas de la tierra,
  son suyas las cumbres de los montes;
suyo es el mar, porque él lo hizo;
  la tierra firme, que modelaron sus manos.

Sal 75,7 recorre las cuatro partes del horizonte:

No es el oriente ni el occidente,
no es el desierto ni la montaña,
sólo Dios gobierna: a uno humilla, a otro exalta.

Prov 30,8 rehúsa los dos extremos para escoger el justo medio. Y no es que se reduzca todo a tres posibilidades. El medio está entre y se opone a todo lo que está a los lados:

No me des riqueza ni pobreza,
  concédeme mi ración de pan;
no sea que me sacie y reniegue de ti,
  diciendo: ¿Quién es el Señor?;
no sea que, necesitado, robe
  y blasfeme el nombre de mi Dios.

El justo medio en el plano ético puede sonar así:

No te desvíes ni a derecha ni a izquierda,
  aparta tus pasos del mal.
(Prov 4,27)

Dios está por encima, por fuera de las polaridades humanas y cósmicas. Con todo, el poeta del destierro sólo sabe expresarlo usando una serie de polaridades: primero y último, antes y después, cerca y lejos, escondido y presente. Dada la coherencia de Is 40-55, los versos que voy a entresacar no están dislocados y representan una visión unitaria:

Yo el Señor, que soy el primero,
  yo estoy con los últimos. (Is 41,4)
Antes de mí no habían fabricado ningún dios
  y después de mí ninguno habrá. (Is 43,10)
Yo soy el primero y yo soy el último;
  fuera de mí no hay dios. (Is 44,6)

Artífice de la luz, creador de las tinieblas,
autor de la paz, creador de la desgracia.
(Is 45,7)

Tú eres un Dios escondido. (Is 45,15)
Era yo el que hablaba y aquí estoy. (Is 52,6)

Con quien he cargado desde el vientre materno
a quien he llevado desde las entrañas;
hasta vuestra vejez yo seré el mismo,
hasta las canas os sostendré.
(Is 46,3-4)

El cielo se disipa como humo,
la tierra se consume como ropa...
Pero mi salvación dura por siempre,
mi victoria no tendrá fin.
(Is 51,6; cf. Sal 102)

Buscad al Señor mientras se lo encuentra,
invocadlo mientras está cerca...
Como el cielo está por encima de la tierra,
mis caminos son más altos que los vuestros.
(Is 55,6.9)

VIII

IMAGENES

1. *Introducción*

Llegamos al capítulo más importante y más difícil: la imagen. Gloria, quizá sustancia de la poesía, planeta encantado de la fantasía, galaxia inagotable y viva y cambiante. ¿No es presunción aventurarse a explicar un mundo hecho para la contemplación, la sorpresa y el goce? Quizá, sabiéndonos condenados a un fracaso irremediable, podamos contornear el argumento para festonearlo de algunas reflexiones periféricas.

a) El espíritu se asoma por los sentidos y después intenta transformar sus experiencias en palabra, describiendo sus objetos. Sea en descripción detallada y morosa, sea en un par de rasgos certeros y decisivos; *b)* El espíritu se asoma y descubre o establece relaciones entre seres diversos, armonizando y unificando la pluralidad; *c)* La fantasía se apodera de la experiencia y la transforma en un sistema nuevo y coherente; *d)* El espíritu atraviesa lo sensible para saltar por ello más allá, o lo penetra para descubrir en ello un exceso; *e)* El espíritu pide auxilio a la experiencia sensible para acercarse con ella a lo que trasciende, para decir lo inefable.

a) El primer apartado pertenece al capítulo de la descripción. Lo he tratado como género particular junto a otros. También aquí tiene lugar, como procedimiento, pues la imagen siempre incluye algún momento descriptivo. Lo que pasa es que muchas veces el momento descriptivo se reduce a un trazo escueto, y entonces no hablamos de descripción. O se reduce a un par de rasgos, y lo llamamos caracterización.

Jeremías puede acusar al Señor: «Te me has vuelto arroyo engañoso, de aguas inconstantes» (Jr 15,18). Una imagen no descrita, apuntada y sugestiva en su contexto. Job puede reprochar a sus amigos su falta de lealtad:

> Pero mis hermanos me traicionan como un torrente,
> como una torrentera cuando cesa el caudal:
> bajan turbios del ventisquero
> en el cual se esconde la nieve;

pero con el primer calor se secan
    y en la canícula desaparecen de su cauce;
cambian las sendas de su curso,
    se adentran en el desierto y desaparecen.
Las caravanas de Temá lo buscan
    y las recuas de Sabá cuentan con él;
pero queda burlada su esperanza
    y, al llegar, se ven decepcionados.
(Job 6,15-20)

Como si el poeta aprovechara el apunte imaginativo para hacer una excursión contemplativa de un paisaje variado y de los hombres que lo cruzan.

El apunte descriptivo conciso es la forma más frecuente. Si Job 7,6 dice: «Mis días corren más que una lanzadera», en Is 38,12 Ezequías reflexiona: «Como un tejedor devanaba yo mi vida, y me cortan la trama». En dos momentos ha fijado el poeta todo: el proceso igual, regular, cumulativo, para el que se usa un imperfecto, «devanaba»; el momento brutal y despiadado, «me cortan».

Éste es el primer paso, porque en toda imagen hay una vertiente o plano sensorial que se manifiesta en el lenguaje.

b) No menos importante es el plano correlativo, que forma díptico con el plano sensorial. Esto hay que explicarlo más despacio. El plano correlativo puede pertenecer a esferas diversas.

Puede ser también sensorial, puede ser espiritual respecto a lo sensible, general respecto a lo individual, abstracto respecto a lo concreto, trascendente respecto a lo empírico...

Empiezo por el caso más sencillo, del plano correlativo sensorial. Ben Sirá contempla «la escarcha como sal», el hielo del estanque «como coraza», la nieve «se posa como langosta» (Eclo 43, 18-20). Atención: la síntesis no se reduce aquí a un paralelo feliz e igualitario. En los meteoros —nieve, escarcha, frío— hay un elemento que trasciende al hombre, que él no controla ni manipula. Por la comparación, el poeta domestica los meteoros, sin despojarlos de su fascinación. No hay correspondencia exacta entre los planos, aunque ambos sean sensibles.

c) Pensemos en una cualidad humana en su vida social. El efecto que el necio produce en otros. No es algo sensible que se vea o se toque. En castellano podemos decir: «Qué pesado, qué cargante, es insoportable»; tres expresiones homogéneas que todos entendemos y en las que se ha borrado la cara sensible. Si nos fijamos

en las expresiones, estamos comparando nuestra impresión del otro a una carga pesada —«cargante, pesado»— que no podemos portar/soportar. Pues leamos un proverbio hebreo:

Peso de piedra, carga de arena:
más pesado es el genio del necio.
(Prov 27,3)

El peso está muy materializado, y discretamente materializa al necio. (Recuérdese una expresión popular: «Más pesado que una vaca en brazos», y la imagen del poeta surrealista Juan Larrea: «Más pesado que un diccionario abierto en la palabra elefante».)

d) De aquí paso a un ejemplo que parece desmentir lo que estoy exponiendo. Lo cito entero:

Estómago harto pisotea el panal,
a estómago hambriento lo amargo le es dulce.
(Prov 27,7)

El plano imaginativo está ahí; incluso algo hiperbólica la primera escena. ¿Dónde está el otro plano? Ahí está la gracia del refrán: el otro plano está aludido, para que el oyente lo descubra al trasluz y así goce con su talento de buen lector no menos que con el acierto del poeta. El plano sensorial es un hecho sensible concreto; el plano correlativo es un principio general: estómago harto es cualquier apetencia satisfecha; miel, cualquier objeto que la satisface.

e) El plano correlativo puede ser algo que desborda y trasciende al hombre. Que al mortal ordinario conmueve y deja sin palabras; que el poeta captura en una intuición comparativa, por asimilación, y fija en una imagen poética. Daré dos ejemplos de este apartado más difícil. ¿No es nuestra conciencia algo misterioso? ¿Cómo estamos presentes a nosotros mismos, quién es el que percibe? ¿Es el mismo el sujeto y el objeto? Esa interioridad en que otros no penetran, que conserva zonas ausentes, súbitamente presentes. ¿Quién las convoca, quién las penetra? El poeta no se hace estas preguntas, pues hacérselas es ya dejar la intuición poética y entrar en la reflexión filosófica. El poeta, eso sí, se extraña y se conmueve. Con todo, no renuncia a decir algo sobre el misterio:

El espíritu humano es lámpara del Señor
que sondea lo íntimo de las entrañas.
(Prov 20,27)

En el plano sensible hay un sótano o alacena oscura dentro de nosotros, en las entrañas, donde depositamos lo experimentado; hay una lámpara que enciende el amo de casa para bajar y rebuscar y escudriñar o simplemente para observar. Esa lámpara nos la ha dado el Señor al infundirnos el aliento de vida *(n^e^šāmâ)*.

En el ejemplo siguiente, el poeta es explícito. No es la conciencia individual, sino la misteriosa relación de los sexos. Sorpresa auroral de Adán, misterio perpetuo, siempre tratado y nunca agotado. El poeta esta vez no dice lo indecible, sino que dice que es indecible. Con todo, no se calla, antes generosamente, calculadamente, exalta su misterio sobre tres imágenes superpuestas:

Hay tres cosas que me rebasan
  y una cuarta que no comprendo:
el camino del águila por el cielo,
  el camino de la serpiente por la peña,
el camino de la nave por el mar,
  y el camino del varón por la doncella.
(Prov 30,18-19)

Quien escribe estos versos es un gran poeta. ¿Vamos nosotros a explicar cómo explica lo inexplicable?

f) Pues ¿qué diremos de Dios? Quizá lo más prudente sea callarse, como propone Job 13,5: «¡Ojalá os callarais del todo; eso sí que sería saber!». Sólo que el poeta lo es para decir, y los poetas inspirados tenían la misión de legarnos un repertorio para hablar de Dios y a Dios. Dios es mi roca, y mi alma tiene sed de ti. Dios es mi roca, y en él me refugio. Dios es la luz que me hace ver la luz. El plano correlativo del sensible es el Otro, el Trascendente. (Volveré sobre el tema.) Si teo-logía es hablar de Dios, los poetas bíblicos formulan una prototeología. Si teología es reflexionar sobre Dios, habrá que pensar y repensar esas imágenes. El «camino del varón en la doncella» sobrepasa al poeta. Pues otro poeta, imaginándose el paso del Mar Rojo como teofanía de tempestad, termina diciendo de Dios:

Tú abriste camino por las aguas,
  un vado por las aguas caudalosas,
  y no quedaba rastro de tus huellas.
(Sal 77,20)

Sólo un rastro poético del paso de Dios por las aguas sensibles, sólo el alejarse de una espalda ante Moisés, escondido y atónito.

Cf. A. Dulles, *Symbol, Myth and the Biblical Revelation:* TS 27 (1966) 1-26.

Exponiendo e ilustrando varios casos, he reiterado que se trata siempre de la unión de dos planos; no he dicho que se traslada uno solo. Incluso cuando faltaba el correlativo, lo he sacado de su escondite. Lo esencial de la imagen poética es esa síntesis de planos: aproximación espiritual de lo distante, fusión sin confundir lo diverso, unión que no es mera yuxtaposición. Como si los seres se correspondiesen y se deseasen en la distancia (el pino del norte y la palmera del sur, en los versos de Heine), y tocase al poeta hacer de ninfagogo y casarlos.

Las correspondencias de los seres son innumerables y por ello la poesía nunca escribe su último verso. La distancia vencida, la evidencia inesperada, el mutuo don de cualidades, pueden dar valor a una imagen. Sus efectos serán la sorpresa, el reconocimiento, el goce. ¿Qué tienen que ver la guerra y el hogar, un ejército invasor y una olla que cuece? Responde Jr 1,13-14:

—Veo una olla hirviendo
que se sale por el lado del norte...
—Desde el norte se derramará la desgracia
sobre todos los habitantes del país.

¿Qué tienen en común una ciudad que está siendo conquistada y una alberca? Responde Nah 2,9:

Nínive es una alberca cuyas aguas se escapan.
¡Deteneos, deteneos! Pero nadie se vuelve.

Quedamos en que la imagen poética no es mera yuxtaposición de seres semejantes ni puro traslado/transporte de sentido en el vehículo de la palabra. En la imagen poética se realiza de algún modo la síntesis y el intercambio de cualidades. Es la conclusión, por ahora.

2. *Cautelas*

Al abordar el estudio de las imágenes bíblicas nos hemos de guardar de unos cuantos errores corrientes. Pueden ser comunes a otras literaturas; nosotros los denunciamos en su aplicación bíblica.

a) Empiezo por aquello de la *imaginación oriental* (que cada vez se escucha menos). En la Biblia se desata la imaginación oriental: puede sonar como acusación de incontinencia o como constata-

ción tolerante. Es decir, como calumnia o como despiste. Porque el juicio erróneo se basa en comparar el estilo propio de la profesión académica con el estilo poético. Si comparamos poesía con poesía, apreciaremos la moderación de los poetas bíblicos. Ya lo había observado fray Luis de León, comparando el Cantar de los Cantares con la poesía amorosa de su época. A propósito de Cant 4,1 —«Tu cabello como un rebaño de cabras descolgándose por las laderas de Galaad»—, comenta: «Lo que es de maravillar aquí es la comparación, que al parecer es grosera y muy apartada de aquello a que se hace. Fuera acertada si dijera ser como una madeja de oro, o que competía con los rayos del sol en muchedumbre y color, como suelen decir nuestros poetas. En esto digo que si se considera, como es razón, no carece esta comparación de mucha gracia y propiedad, habido respecto a la persona que habla y a lo que especialmente se quiere loar en los cabellos de la esposa».

Después de las hipérboles manoseadas del barroco, pasados el movimiento simbolista, el creacionismo, el surrealismo, eso de «la imaginación oriental» nos hace sonreír. Solamente los apocalípticos sueltan riendas a la fantasía.

b) El segundo peligro es más capcioso, porque nace de una mentalidad tan arraigada como poco criticada. Encuentra su expresión más frecuente en la frase: las imágenes sirven para *vestir las ideas.* Vestir, metáfora gastadísima que se sigue usando. Pues a mí me servirá para analizar la mentalidad.

Se supone que primero viene la idea o el concepto, que la persona normal enuncia con su vocablo correspondiente. En cambio, el poeta, por decoro o por costumbre, rebusca en su guardarropa imaginativo, saca una pieza y se la aplica al concepto o a la idea. Toca al lector inteligente desnudarla para comprenderla. Y si el lector no lo sabe hacer, el exegeta le ayudará. El texto bíblico dice: «la mano, el brazo de Dios»; quiere decir: «el poder». El texto dice: «a la sombra de tus alas me refugio»; quiere decir: «busco la protección de Dios».

Por ese camino podemos traducir la Biblia a un lenguaje más abstracto y menos expresivo, pero no llegaremos al sentido original. Porque, tratándose de poetas, de ordinario, antes de la imagen no había concepto, sino la experiencia no configurada. La imagen fue la primera configuración, la primera visión o reflexión espiritual, la primera formulación comunicable. Con la imagen comprendió el autor, en imagen se expresó y la imagen es lo que quiere decir.

La experiencia trágica de un peligro de muerte que se acerca y crece está vista y configurada en el símbolo «me llega el agua hasta el cuello y no puedo hacer pie» (Sal 69,2-3); por tanto, «peligro de muerte inevitable» es una traducción conceptual posterior, nuestra, no es una formulación mental del autor, anterior al símbolo. El hombre atacado por los enemigos y ya vacilante se siente «como una pared que cede o una tapia ruinosa» (Sal 62,4), y no se siente «como ser contingente expuesto a la hostilidad humana». El ansia total de Dios se siente como sed biológica y telúrica; el autor dice: «Mi alma está sedienta de ti, mi carne tiene ansia de ti, como tierra reseca, agotada, sin agua» (Sal 63,2); somos nosotros los que traducimos «deseo intenso y total de Dios». «Maledicencia, calumnia, denuncia falsa» son conceptos precisos en nuestro lenguaje jurídico o moral. Antes de llegar a esa precisión conceptual, el poeta vive, o revive vicariamente, los ataques verbales: «Afilan sus lenguas como puñales y disparan como flechas palabras venenosas, para acribillar a escondidas al inocente, para herirlo por sorpresa y sin riesgo» (Sal 64,4-5). Esto será menos preciso, es mucho más vivo, no menos real y auténtico.

La *traducción conceptual* es legítima con tal de reconocer su mecanismo, su función, sus límites. Un mecanismo se puede esquematizar así: Experiencia - formulación conceptual - vestido imaginativo - retraducción conceptual; de modo que 2 = 4. Frente a ese mecanismo yo he propuesto este otro: Experiencia - formulación imaginativa - traducción conceptual; así 3 no es igual a 2. El primer esquema funciona en formas puramente didácticas y en algunos ejercicios alegóricos. El maestro sabe que una traducción de las ideas en imágenes facilita la comprensión del alumno. El primer esquema no es aplicable a los salmos, a la poesía profética en general. El que se empeñe en aplicar ese mecanismo no entenderá ni explicará el lenguaje bíblico, sino que lo sustituirá por otro. El segundo esquema es legítimo, con limitaciones. Lo que la traducción conceptual gana en precisión lo pierde en riqueza, lo que gana en claridad lo pierde en sugestión, lo que gana en manejabilidad lo pierde en inmediatez. Además, la traducción conceptual añadida debe conducirnos de nuevo al lenguaje original. Es trampolín que los pies abandonan en su salto. El lenguaje simbólico de la Biblia sigue siendo necesario.

c) La imagen junta y sintetiza dos seres. Cuando no se distinguen o cuando uno desaparece, no funciona la imagen. Para tales

casos usamos los conceptos de *premetáfora* y *metáfora lexicalizada,* que pueden extenderse a la comparación. Cuando el nieto de Víctor Hugo *(El arte de ser abuelo),* visitando el parque zoológico, señala con el dedo al cocodrilo y declara «es de bolso», no usa una imagen poética, sino que para él realmente aquel animal es de la misma sustancia que el bolso de mamá. Si yo no sé que la frase la ha dicho un niño, puedo leerla como imagen. Decir que el sol sale y recorre el cielo no es una imagen en boca de un hebreo; sí lo es decir que sale «como esposo de la alcoba» (Sal 19,6). Si para el hebreo los afectos tienen realmente una sede corpórea, por metonimia puede llamar al afecto con el nombre de la sede. Así *ʾap,* «nariz», puede significar «cólera» sin ser imagen; «ojo malo» será «tacaño».

En el otro extremo se encuentra la imagen lexicalizada. Es la imagen que, a fuerza de usarse, ha desgastado su cara sensible. El léxico de cualquier lengua contiene muchísimas palabras de ese tipo: las patas de la silla, la cola del autobús. No sólo palabras, sino frases y comparaciones: montar en cólera, corrió como reguero de pólvora, el oro y el moro. Algo semejante sucede en la poesía hebrea, aunque no sea tan fácil discernirlo. Cuando leo por décima vez: «numeroso como arena», ¿no estará lexicalizada la imagen? El título de Dios, «Roca», quizá haya dejado de ser imagen. Aunque no tengamos medios para controlar los casos, hemos de contar con la posibilidad. Sólo que en la exégesis bíblica más se peca por falta de imaginación, de percepción, que por sobra. Finalmente, recordemos que una imagen lexicalizada puede recobrar su calidad sensible usada por un escritor inteligente.

d) Derivada de la anterior, se impone una cautela contra la precipitada *espiritualización* de lo sensible. Voy a explicarlo con el vocablo *nepeš,* quizá el que más se ha prestado y ha sufrido del mecanismo de espiritualización. Se ha traducido muchas veces, demasiadas, por «alma»; con frecuencia significa «persona», «vida»; también significa «aliento» y «apetito» y el órgano que es el «cuello». Cuando *nepeš* designa el cuello no se debe traducir por *anima*/alma.

Unos casos evidentes: «A la garganta me llegaba el agua» (Jon 2,6); «que me llega el agua al cuello» (Sal 69,2); «llegándonos el torrente hasta el cuello» (Sal 124,4). En la Vulgata leo: «Intraverunt aquae usque ad animam meam». Pues bien, cuando el texto habla de sed, lo normal es pensar en la garganta, ya que uno no

siente la sed con el alma. Por tanto, Sal 63,2: «mi garganta tiene sed de ti» (puede ser uso simbólico de los sentidos; véase al final de este apartado).

Siguiendo esta pista, el sintagma *mar nepeš* podría ser «sentir amarga la garganta»; a no ser que se haya lexicalizado la expresión para significar simplemente la amargura interior, metafórica. La frecuencia del sintagma puede inclinar a tomarlo como giro hecho: 1 Sm 1,10; 22,2; 2 Sm 17,8; Is 38,15; Ez 27,31; Job 3,20; 7,11; 10,1; 21,25, etc. No puedo pensar lo mismo de la expresión *qšr npš bnpš/qšr npš 'l* N, que se suele traducir por «querer mucho, encariñarse». Leído imaginativamente sería: «ligar cuello con cuello», quizá imagen tomada de dos animales uncidos que caminan y trabajan juntos. Como el sintagma se lee dos veces en todo el AT, Gn 44,30 y 1 Sm 18,1 (padre e hijo, amigos), no podemos afirmar que sea un giro lexicalizado.

Es claro el sentido de Sal 105,18, «le metieron el cuello en la argolla», paralelo de «le trabaron los pies con grillos» (la Vulgata traduce: «ferrum pertransiit animam eius»). Y no puedo dudar del sentido de Jr 4,10: «tenemos al cuello la espada» (Vulgata: «et ecce pervenit gladius usque ad animam»). En tal caso tengo que ser consecuente y leer Is 53,12, *he'ĕrâ lammāwet napšô,* de modo realista, «desnudo el cuello para morir», en armonía con el silencio y la entrega total del Siervo. También habrá que tomar en sentido realista, sensorial, *mitnaqqēš bᵉnapšî,* 1 Sm 28,9, «echarme un lazo al cuello», con valor metafórico. Sal 19,8, *mᵉšîbat nāpeš,* será «devuelve el respiro». Sal 31,8, *bᵉṣārôt napšî,* además de «mi vida en peligro», podría ser «me aprietan el cuello», también con valor metafórico. En Sal 107,26, que habla de náufragos en una tempestad violenta, no se trata de «mal» genérico, sino del específico «mareo» (italiano *mal di mare,* inglés *seasick);* y no se trata del alma, sino de la garganta hacia abajo: «el estómago revuelto por el mareo» (Vulgata: «anima eorum deficiebat in malis»). Lo mismo que en Is 29,8 se habla de «la garganta seca» y «el estómago vacío». Is 1,14 puede ser «aborrecer de corazón/con toda el alma» o «sentir bascas».

También en nuestras lenguas conservamos modismos y giros que se remontan a prácticas de decapitación, de llevar preso atando el cuello; son modismos usados con valor metafórico y muchas veces lexicalizados. En castellano: con el agua al cuello, cortar el cuello, con la soga al cuello. En inglés, *to cut one's throat* es arruinar, destruir a alguien; *a lump in one's throat* es tener un nudo en

la garganta. Los alemanes dicen: *es kostet ihm den Hals, den Hals abschneiden, brechen.* Y en italiano: *con la corda al collo, prender per il collo, rompere il collo, piegare il collo,* etc. En nuestras lenguas vivas podemos apreciar cuándo funciona la imagen y cuándo se ha desvaído. En hebreo, la operación es muy difícil.

e) Así, pues, añado un quinto punto, más aviso que cautela. El *lector* y el intérprete de la Biblia deben poner en estado de alerta su imaginación cuando leen o estudian poesía bíblica. Lo que está escrito con fantasía, con fantasía se ha de recibir. Suponiendo que se tiene y que está entrenada.

Paso a ilustrarlo con ejemplos.

> Coloca, Señor, una guardia en mi boca,
> un centinela a la puerta de mis labios;
> no dejes inclinarse mi corazón a la maldad.
> (Sal 141,3-4)

Aunque para el hebreo no sea metáfora decir y leer que las palabras salen de la boca, es una buena imagen la de un centinela que vigila ese portón por donde pueden evadirse palabras indeseables. Ben Sirá va más adentro y suplica: «¡Quién pusiera un cómitre sobre mis pensamientos!» (Eclo 23,2). En cambio, «inclinar el corazón» pienso que es fórmula lexicalizada, que se lee en contextos homogéneos (Sal 119,112; Prov 2,2; Jos 24,23; 2 Sm 19,15; 1 Re 8,48; 11,2.3.4, etc.).

Aunque la imagen de caza con redes y trampas sea muy común, la acumulación y el desarrollo conservan un valor modesto a la imagen en Sal 141,9-10:

> Guárdame del lazo que me han tendido,
> de la trampa de los malhechores;
> caigan los malvados en sus propias redes
> mientras yo solo escapo libre.

La raíz *ṣrr* significa originariamente ser estrecho, apretar; se lexicaliza para significar o el peligro objetivo o el correspondiente encogimiento subjetivo. El poeta puede actualizar la metáfora lexicalizada con un antónimo que le devuelve su calidad espacial: «Tú que en el aprieto me diste holgura» (Sal 4,2).

Hemos traducido Sal 143,3: «Me machaca vivo contra el suelo»; a la letra sería «tritura contra la tierra mi vida». El verbo dispara la imagen ante el lector medio. El lector de la Biblia no se

contenta con ello: porque el hombre es polvo y será polvo, y muriendo retorna a la tierra (cf. Sal 146,4); ese polvo compacto y animado ahora lo machacan y trituran y lo convierten en parte del suelo que pisamos, por donde se accede al reino de la muerte. Dice Sal 144,4: «El hombre es igual que un soplo, sus días son como sombra que pasa». Aunque las dos comparaciones se reiteran en el AT, conservan aquí cierto prestigio imaginativo.

No hace falta mucha fantasía para contemplar con qué armonía se ofrecen el mundo agrícola y el arte de la arquitectura en las dos comparaciones de Sal 144,12:

Sean nuestros hijos un plantío,
crecidos desde su adolescencia;
nuestras hijas sean columnas talladas,
estructura de un templo.

Sin imaginarse cariátides, uno se deleita en la visión. El Cantar de los Cantares recurre a la arquitectura cuando la novia describe al amado: «Sus piernas, columnas de mármol apoyadas en plintos de oro» (Cant 5,15). Ben Sirá afirma: «Los hijos y un plantío perpetúan el nombre» (Eclo 40,19). Y de la mujer hermosa dice: «Columnas de oro sobre plintos de plata son piernas firmes sobre pies hermosos» (Eclo 26,18).

Que los astros formen el ejército del Señor puede perder su calidad de imagen a fuerza de repetirse. En Sal 147,4 resurge la imagen del jefe que recluta a sus huestes o convoca a sus servidores: «Cuenta el número de las estrellas, a cada una la llama por su nombre». Ben Sirá se complace en la imagen:

A una orden de Dios ocupan su puesto
y no se cansan de hacer la guardia.
(Eclo 43,10)

No sabemos si en tiempos antiguos la función militar de los astros se tomaba a la letra. Nosotros leemos como imagen un verso del llamado cántico de Débora, que tiene visos de ser antiguo:

Desde el cielo combatieron las estrellas,
desde sus órbitas combatieron contra Sísara.
(Jue 5,20)

A renglón seguido, el torrente Quisón, factor decisivo de la derrota, actúa también en la contienda (como el río Escamandro contra Aquiles):

El torrente Quisón los arrolló,
el torrente Quisón les hizo frente,
el torrente pisoteó a los valientes.
(Jue 5,21)

3. *Comienza la clasificación*

a) La forma más sencilla de unir los dos planos es la *comparación.* Una o varias partículas funcionan como bisagras que sujetan y articulan las dos tablas del díptico. También se pueden yuxtaponer sin piezas intermedias: la semejanza las sujeta unidas. Y también se pueden unir, por medio de la cópula, como sujeto y predicado. El efecto no cambia mucho y la elección de una de las técnicas no suele ser relevante en el plano estilístico. Es más, al pasar de una lengua a otra hay que tener en cuenta los hábitos literarios de cada una, pues lo que es todavía expresivo en el original puede resultar torpe en la traducción literal. Véase nuestro volumen *Proverbios,* pp. 128-133.

En las siguientes traducciones respetaré los signos lingüísticos del original para que se aprecie la diferencia de técnica y la semejanza del resultado.

Aparta la escoria de la plata,
y el platero sacará una vasija;
aparta el malvado del rey,
y su trono se afianzará en la justicia.
(Prov 25,4-5)

Mera yuxtaposición. La repetición del verbo «apartar» hace de bisagra. Las dos tablas son muy parecidas en la primera mitad, se diversifican en la segunda; «vasija preciosa» y «trono real» quedan emparentados, si no como consanguíneos, como colaterales.

Como frescura de nieve en tiempo de siega,
el mensajero fiel para quien lo envía.
(Prov 25,13)

Empieza con partícula comparativa; en hebreo no hace falta explicitar el verbo ser.

Con paciencia se convence a un gobernante
y la lengua blanda rompe los huesos.
(Prov 25,15)

En castellano resulta torpe la copulativa que usa el hebreo. Contando con la variedad de funciones de la copulativa hebrea, podría equivaler a «pues». En castellano puede bastar escribir dos puntos al final de la primera frase.

Es notable el caso de triple comparación antecedente de Prov 25,18, pero las tres comparaciones salen del mismo campo: «Maza y espada y flecha afilada el falso testigo para su amigo».

Duplica la comparación Job 9,26: «Mis días se deslizan como lancha de papiro, como águila que se lanza sobre la presa».

El último ejemplo me sirve para un aviso importante sobre el llamado *tertium comparationis.* La exposición retórica supone que en los dos miembros hay un punto o elemento o factor común, un tercero o mediador que permite emparejar. El resto de los dos planos o cuadros no tiene nada en común. Puede ser así, de ordinario no es así. Si el dato patentemente común sirve para emparejar, una vez que tenemos juntos los dos cuadros no podemos menos de captarlos juntos, descubriendo otras semejanzas y desemejanzas. Ninguna explicación mecánica nos vale. En el ejemplo de Job: «como lanchas de papiro», mis días se alejan, sin ruido, uno detrás de otro, hasta perderse; son el pasado. O se agrupan en la lejanía del futuro y se abalanzan sobre su presa, que soy yo. Un día futuro, lejano y próximo, me aferrarán y acabarán conmigo. Aquí no vale la explicación racionalista del *tertium comparationis:* la velocidad; un abstracto. No es indiferente que en dos comparaciones el poeta haya evocado el agua de un río manso o un mar tranquilo, el aire donde se ciernen las aves de presa. Lo que está en medio, el tercero, es el pobre Job, sufriendo su existencia.

A veces la comparación sirve para contraponer, tanto que algunos se resistirían a llamarla comparación. Pienso que, por el efecto de emparejar, hemos de darle cabida aquí. Escojo una comparación desarrollada. Es frecuente comparar la vida humana a una flor, a la hierba que se seca (Sal 90,4-6), a las hojas de un árbol (Is 64,5; 1,30): éstas por la caducidad. Otras comparaciones vegetales expresan la vitalidad, como Prov 11,28; Jr 17,8, etc. Lo audaz es tomar la comparación sabida para refutarla: no se parecen; el árbol tiene esperanza; el hombre, no:

> Un árbol tiene esperanza:
> aunque lo corten, vuelve a rebrotar
>   y no deja de echar renuevos;
> aunque envejezcan sus raíces en tierra

y el tocón esté amortecido entre terrones,
al olor del agua reverdece
y echa follaje como planta joven.
Pero el varón muere y queda inerte,
¿adónde va el hombre cuando expira?
(Job 14,7-10)

La mirada morosa del proceso vegetal hace más penetrante la tristeza del destino humano. A efectos poéticos, ésta es una comparación, para diferenciar y oponer. Puede recordarse, por contraste, el poema «A un olmo seco», de Antonio Machado.

D. F. Payne, *A Perspective on the Use of Simile in the OT:* «Semitics» 1 (1970) 111-125.

D. Rosner, *The Simile and its Use in the OT:* «Semitics» 4 (1974) 37-46.

b) Suelen distinguir la *metáfora* de la comparación al menos por dos rasgos: consiste en una sola palabra o frase y no junta dos planos, sino que sustituye uno por otro. Es como si enseñásemos sólo una tabla para que, por ella, el público adivinase la otra. Dice, quiere decir. Y también en este caso se habla del *tertium comparationis*. Se emplea el modelo lingüístico de la sustitución paradigmática. En el paradigma «crecer-desarrollarse-ponerse alto» voy a meter también «espigarse-dar un estirón». Puedo operar una sustitución: donde dice «creció» pongo «dio un estirón». Esa dilatación violenta y rápida de un objeto elástico es metafórica y especificativa respecto a «crecer». Se la aplico por traslación a un adolescente: como el objeto aumenta en poco tiempo su longitud, así el adolescente su estatura.

Es cierto que la palabra metafórica ocupa el puesto de la palabra propia. Hasta aquí funciona el modelo de la sustitución paradigmática: el paradigma es capaz de acoger *a posteriori* palabras con valor metafórico. No es cierto que todo acabe ahí, como si se tratara de una sustitución más. Porque la expresión metafórica entra en sintagma ajeno, extranjero, y se instala con fuerza. No cede avaramente el *tertium comparationis* cohibiendo en paréntesis el resto. No apoya la punta del pie o un dedo en el plano del sintagma, sino que entra de lleno para desarrollar su fuerza significativa de modo variable: irradiación, contagio, tensión. La breve metáfora puede ser levadura de todo un contexto. Cf. P. Ricoeur, *La métaphore vive* (París 1975); versión española: *La metáfora viva* (Ed. Cristiandad, Madrid 1980).

La metáfora rápida, de una palabra, no es frecuente en la poesía hebrea. Gerardo Diego llama «surtidor» a un ciprés, «fanal de lumbre» a la atmósfera iluminada; mientras que Jorge Guillén dice que «todo es cúpula»; Góngora llama «media luna» a la cornamenta del toro (Taurus) y habla de una «conjuración de vientos». El acervo de metáforas de nuestra literatura es tan inmenso que, al asomarse uno a la poesía bíblica, le sorprende la escasez de metáforas (no de imágenes).

Las palabras del enemigo son «palabras devoradoras» en Sal 52,6: *dibrê bālaʿ*, que hemos traducido «palabras corrosivas» (de roer, en el mismo campo de devorar). En el verso siguiente se amenaza al malvado: Dios «te desarraigará»; en hebreo y en castellano de la raíz lexical «raíz»: el hombre está plantado en la tierra de los vivos o vital, en ella arraiga, tiene su raigambre, echa raíces y crece; Dios arranca con violencia esas raíces del suelo vital. El lenguaje falso de los malvados es una «boca resbaladiza» o lisa; las palabras son «blandas» o tiernas (Sal 55,22). Nosotros hablamos de palabras «melosas» (de miel), de lenguaje «escurridizo». La palabra hebrea para «resbalar, ser liso» se lexicaliza hasta convertirse en «halagar», y así pasa a nuestra lengua (hebreo *ḥālaq,* árabe *ḥalaqa* > halagar).

Un orante pide a Dios: «Recoge mis lágrimas en tu odre» (Sal 56,9). El odre es metafórico; al entrar en el sintagma, transforma la frase entera, contagia al verbo «poner, recoger» y hasta las «lágrimas» reales pasan a representar toda una situación atribulada del orante. En Sal 58,7 pide: «Rómpeles los colmillos a los leones», que es frase metafórica en todos sus elementos. Sal 59,13 pide que los malvados «queden prendidos en su insolencia», con el verbo *lākad* = capturar, agarrar. En Sal 69,10 dice el orante: «El celo por tu casa me devora»; el verbo metafórico «devorar, comer» personifica o animaliza el «celo» como sujeto de la oración. Is 66,14 promete: «Vuestros huesos florecerán».

No es fácil encontrar metáforas puras en la poesía hebrea. Se añade la duda provocada por las pre-metáforas y las pos-metáforas o metáforas lexicalizadas. Cuando Sal 65,9 dice: «Las puertas de la aurora y del ocaso las llenas de júbilo», ¿son esas puertas una metáfora, o son la versión propia de quien imagina realmente que el sol sale por una puerta? Nosotros, desde luego, lo saboreamos como bella metáfora; por nuestros conocimientos, ya connaturalizados, no podemos tomar la frase en sentido propio. En el otro extremo se encuentra la frase estereotipada *ḥărôn ʾap* = ardor de

nariz = incendio de ira = ira ardiente/furor encendido. Hay motivo para tomar la expresión como reliquia de un proceso: primero, la experiencia corpórea inmediata de calor súbito en rostro y nariz; después, identificación reflexiva de un afecto interior; finalmente, cliché literario.

Puede ser que en la cultura poética hebrea falte todavía la agilidad imaginativa que pide la metáfora pura; más aún, la metáfora nueva y sorprendente. El hecho es que los poetas hebreos prefieren detenerse y alargar la metáfora, tratándola como comparación.

Nosotros podemos decir: «estoy lleno de cólera»; la palabra «lleno» es metáfora lexicalizada. El poeta puede sentirla todavía como metáfora. Un anciano está «lleno de años», Jr 6,11; un príncipe está «lleno/colmado de sabiduría», Ez 28,12 (colmo de sabiduría). Un profeta puede sentirse «lleno» de la ira de Dios, como está llena una vasija (Sal 75,9); Jeremías está lleno, rebosa, ha de derramar el líquido:

—Yo reboso de la ira del Señor
y no puedo contenerla.
—Derrámala en la calle sobre los chiquillos
y sobre las pandillas de mozos, de golpe.
(Jr 6,11)

c) Distingo la *alegoría* por dos cualidades. Una genética: en su producción precede la percepción conceptual y sigue la transposición imaginativa. Otra de desarrollo: entre la visión intelectual y la proyección imaginativa hay correspondencia miembro a miembro. Un concepto simple no produce alegoría, una percepción global y continua no produce alegoría. El momento intelectual tiene que estar articulado y la imagen debe traducirlo en paralelo riguroso. Si asigno minúsculas a la percepción intelectual y mayúsculas a la imagen, la alegoría respetará un esquema de este tipo:

a = A
b = B
c = C
d = D

Los apocalípticos son los especialistas del procedimiento. La historia hasta hoy se divide en cuatro etapas bien diferenciadas, definidas por imperios sucesivos: Babilonios-Medos-Persas-Macedonios, en valor decreciente o en crueldad creciente. Los representaré en clave

como un cuerpo: cabeza-pecho y brazos-vientre y muslos-piernas y pies; o bien como cuatro bestias feroces: león-oso-leopardo-no identificable.

La alegoría es en sí un recurso literario pobre, poco poético (los ejemplos citados de Daniel son prosa). Se me antoja que termina en dos extremos. Un autor de talento y suerte puede acertar con una imagen feliz como esqueleto de su alegoría, y esa imagen puede hacer fortuna en una cultura. Un autor de menos talento puede enredarse y fracasar en el juego artificioso de las correspondencias. En el capítulo octavo de Daniel, un autor, puesto a alegorizar, se mete en el terreno peligroso de los cuernos y sufre una cogida grave. Y si toleramos que unas vacas flacas se coman, una a una, a otras vacas gordas, no aceptamos el mismo ejercicio en unas espigas. La alegoría se refugia con frecuencia en los sueños.

Cuando el autor ha usado una clave articulada alegórica, el lector tendrá que retraducir miembro a miembro. Pero se da también la interpretación alegórica de un texto no alegórico. Ezequiel mismo alegoriza su magnífica visión de los huesos (y la empequeñece): los huesos son los desterrados, el sepulcro es Babilonia, la resurrección es la vuelta a la patria. (Véase el artículo 5: «Lenguaje mítico y simbólico», de este volumen.)

d) El *símbolo* es la cumbre de la cordillera imaginativa. Es esencial al símbolo el excedente, la plusvalía de sentido. El símbolo es el objeto sensible mismo y algo más que se revela en él. La alegoría exige la anulación de la imagen para recobrar el sentido; el símbolo muere si se borra la cara imaginativa. El símbolo remite más allá sin retirarse. El símbolo no sacrifica su corporeidad, porque sólo en ella se manifiesta la trascendencia.

El símbolo se atreve con lo inefable, que capta y comunica globalmente. El símbolo se deja ver para hacer entrever. El símbolo es translúcido más que transparente.

El símbolo radica en lo más profundo del hombre, en ese punto en que el espíritu-corpóreo todavía no se divide —dicotomiza— en cuerpo y espíritu como partes contrapuestas. Por eso el símbolo apela unitariamente al hombre: fantasía, intuición, emoción. El símbolo pone en vibración y deja vibrando a quien se abre a él contemplativamente. El símbolo es abierto y por eso es expansivo.

El símbolo poético, a pesar del nombre, no es pariente del símbolo matemático. Sí puede brotar de una metáfora o una comparación, pero aborrece la alegoría.

El símbolo es el protolenguaje de la experiencia trascendente y, por ello, de la experiencia religiosa. El símbolo no informa intelectualmente, sino que media la comunión. El símbolo no es reductible a una suma de conceptos.

La poesía bíblica es un tesoro de símbolos religiosos prodigiosos o sencillos. Como el símbolo da qué pensar (Ricoeur), la simbología bíblica es plataforma imprescindible de la reflexión teológica.

He presentado o conjurado o cantado el símbolo y no lo he definido. No me siento capaz de hacerlo. Confieso que en muchos casos es difícil decidir si una imagen funciona como símbolo o como simple comparación. Además, una metáfora o imagen, por reiteración o saturación, puede transformarse en símbolo. El contexto en que se encuentra suele ser decisivo.

Respecto al amor de los novios, el escenario del jardín tiene función simbólica: él baja a su jardín, ella es princesa de los jardines; él llega a requebrarla: «Eres jardín cerrado». Por el contrario, el paisaje desértico de Isaías 2 es símbolo de desolación humana. Esta manera de tratar el paisaje, tan familiar para nosotros en poesía y narrativa y cine, es rara en el Antiguo Testamento. Pues no confundo paisaje con elementos cósmicos y meteoros. Éstos sí que pueden funcionar como símbolos de presencia y acción divinas.

e) Se pueden distinguir varias *clases de símbolos:* arquetípicos, culturales, históricos, literarios.

Llamo *arquetípico* al que radica en la condición humana espiritual y corpórea. Otros los llaman protosímbolos, para no caer en el arquetipo como abstracción conceptual. No hay que considerarlos innatos, pero sí tienen una matriz natural que los hace posibles. En el espacio, el arriba y abajo, luz y oscuridad, agua y fuego, casa y camino, sueño, montaña... No los objetos, sino nuestra experiencia de ellos, que comienza nada más nacer y se deposita aun en forma subliminar. Éstos, aunque tengan realizaciones diversas —tipos diversos de caminos—, se trasladan sin dificultad en el tiempo y en el espacio. La presencia y aun abundancia de estos símbolos elementales en el AT hacen que la poesía bíblica sea contemporánea y asequible sin especial dificultad.

Símbolos *culturales* son los propios de una o más culturas, sin ser universales. La relación polar del hombre con el animal, salvaje o doméstico, es universal, porque el hombre existe rodeado de animales. La relación de cazador y de pastor son realizaciones cultura-

les. La institución jurídica del «goelato» (rescate, reivindicación) se usa como símbolo cultural en la Biblia.

Símbolos *históricos* son los que nacen de un hecho histórico (o legendario), que llega a asumir valor simbólico para el pueblo. La liberación de Egipto y el paso del Mar Rojo tienen ese valor para Israel.

Símbolos *literarios* son los que surgen como realidades literarias, ficción o creación, y asumen valor simbólico. (Hoy nadie confunde ficción con falsedad.) Caín puede quizá incluirse en este grupo.

En el último apartado entrarían los símbolos cósmicos o humanos que han atravesado una elaboración mítica o de orígenes (véase el capítulo de géneros y cuerpos literarios).

Voy a traer aquí un solo ejemplo, que se inserta en un contexto simbólico más ancho. Miremos esos dos humildes y serviciales objetos domésticos: el molino manual, el candil de aceite. Molino transportable, de piedra caballar con dos asas o manillas opuestas, que hacen girar dos mujeres sentadas frente a frente, y que sigue girando por inercia con ruido de roce cuando las manos se retiran. El candil cuya mecha se va apagando cuando no tiene aceite que chupar. Ahora saltemos a una situación catastrófica: invasión, asedio, incendio, matanza, una ciudad con sus casas muerta. Y el poeta que canta:

Haré cesar la voz alegre y la voz gozosa
la voz del esposo y la voz de la esposa,
el rumor del molino y la luz del candil.
(Jr 25,10)

Ese molino que se para, esa luz que se apaga, simbolizan la catástrofe final.

f) Las *pantomimas* o *acciones simbólicas* de los profetas, ¿deben entrar en este capítulo? Por el adjetivo «simbólicas» diría que sí; por el sustantivo «acciones» debo decir que no. Las acciones se ejecutan y, cuando los profetas las cuentan, lo hacen en prosa. Con todo, hay que dejarlas entrar, aunque de refilón. Las pantomimas son acciones dramáticas en silencio, realizadas ante un público curioso e intrigado. En un segundo momento se interpretan como oráculos del futuro. Aquí entra el esquema fundamental de los dos planos correspondientes: la pantomima ejecutada, el suceso futuro. Siempre tendrá algo de imagen la primera, aunque en grado variable.

Cuando Ezequiel hace un hato con sus enseres, se lo carga al hombro y sale aparatosamente de casa, está representando por adelantado el destierro. La correspondencia es exacta: él hace lo que ellos harán; él como escena de teatro mudo, ellos en realidad (Ez 12). La misma correspondencia se da cuando muere su esposa y él no hace luto, sólo que correspondencia parcial. Tampoco harán luto sus paisanos, porque no podrán; en cambio, a la muerte de la esposa corresponde la destrucción del templo y la ciudad (Ez 24). Muy sugestiva es la correspondencia en una pantomima de Jeremías: se compra una jarra de loza, se hace acompañar de testigos acreditados, se dirige a la puerta de los cascotes y allí estrella la jarra contra el suelo. Así romperá Dios al pueblo y la ciudad (Jr 18). La correspondencia no es exacta, la imagen es más sugestiva.

Las pantomimas proféticas no pertenecen al cuerpo de la poesía hebrea, pero ilustran la función de las imágenes poéticas. Cf. G. Fohrer, *Die symbolischen Handlungen der Propheten* (Zurich 1968).

g) La *parábola* viene a ser una alegoría de estructura narrativa. Un suceso articulado en varios personajes y momentos se transforma en una imagen articulada en personajes y momentos correspondientes. Ezequiel es amigo de las parábolas, que a veces proceden de metáforas o símbolos tradicionales. Es típica la parábola 'El águila y el cedro' (Ez 17,1-10); por si los oyentes no dan con la clave, el profeta (o un discípulo) la añade a continuación (vv. 11-15). Al mismo género pertenecen 'La leona y los cachorros' (Ez 19,1-9), 'La vid descepada' (Ez 19,10-14), 'Las dos hermanas' (Ez 23), 'La olla al fuego' (Ez 24,1-8), con su explicación (vv. 9-14). Como parábola, con sus adiciones y expansiones, se puede clasificar Ez 16, 'Una historia de amor', apoyada en el gran símbolo matrimonial de Dios y Jerusalén o la comunidad israelítica.

Cuando la parábola presenta un aspecto de la vida humana típico (no histórico), usando como personajes animales o plantas, se suele llamar fábula. El ejemplo clásico en el AT es Jue 9,8-15.

4. *Sigue la clasificación. Técnicas de empleo*

Retorno a la clasificación básica de la imagen como conjunción de dos planos, al menos uno de ellos sensible. Y me desprendo de la clasificación precedente porque las consideraciones que siguen no coinciden con ella ni son una subdivisión. Se pueden superponer sin reglas fijas.

a) Empiezo por un caso más complejo en sí, pero relativamente fácil de explicar, y que abrirá camino a otros. El poeta se sitúa en la *arista de conjunción* de ambos planos y va desarrollando el poema a caballo de ambos, inclinándose a una vertiente o a la otra. Algunos versos se aplican a los dos planos; otros más bien, o sólo, a un lado. Un ejemplo claro es el salmo 23, que, en su primera parte, configura la relación del hombre con su Dios en la imagen de oveja y pastor. La ambivalencia y la indecisión producen una curiosa y sugestiva vibración en el poema. Lo representaré gráficamente con versos centrados y versos desviados a ambas partes:

El Señor es mi pastor: nada me falta
en verdes praderas me hace recostar,
me conduce hacia fuentes tranquilas
y repara mis fuerzas;
me guía por el sendero justo
haciendo honor a su nombre.
Aunque camine por cañadas oscuras,
nada temo, porque tú vas conmigo,
tu vara y tu cayado me sosiegan.

b) *Explicación.* Se propone la imagen y se añade su traducción. Muchas veces la explicación era innecesaria y sirve más bien para llenar la medida del paralelismo:

Me pondría enseguida a salvo de la tormenta,
del huracán que devora, Señor,
del torrente de sus lenguas.
(Sal 55,9-10)

Las lenguas aclaran y precisan la referencia metafórica de los elementos desatados. Una sola palabra que llega al final, cuando ya sabíamos, por contexto y tradición, que se refiere a los enemigos. El hombre es símbolo cósmico.

No entregues a los buitres
la vida de tu tórtola,
ni olvides sin remedio
la vida de tus pobres.
(Sal 74,19)

Que la tórtola sean los oprimidos, ya lo sabíamos, y también podíamos identificar a los buitres. Con todo, la mención final «tus pobres» intensifica la emoción de la súplica.

De este tipo encontramos proverbios académicos cuya segunda parte, la explicación, sobra. Pruébese a leer este ejemplo con y sin la segunda parte: «El corazón del rey es una acequia en manos del Señor. Lo dirige adonde quiere» (Prov 21,1). «Quien guarda una higuera, comerá higos. Quien respeta a su amo, recibirá honores» (Prov 27,18).

c) Salida por el plano imaginativo. Se trata de las amistades nuevas y viejas. Sucede como con el vino nuevo y añejo. Pongo paralelos los dos planos. Entonces se me ofrecen dos salidas: continuar por el plano propio o por el imaginativo. Ofrezco las dos versiones:

Amigo nuevo vino nuevo:	cultiva su trato e intimarás con él.
Amigo nuevo vino nuevo:	deja que envejezca y lo beberás.

Con gusto acertado, Ben Sirá escoge la segunda solución (Eclo 9, 10).

Cuando el padre es maduro, los hijos que engendró de joven saldrán por él. Sucede como con las flechas del cazador o guerrero. De nuevo dos soluciones:

Son saetas en mano de un guerrero los hijos de la juventud;	dichoso el hombre que tiene muchos [hijos.
Son saetas en mano de un guerrero los hijos de la juventud;	dichoso el hombre que llena con ellas [su aljaba.

Sal 127,4-5 escoge certeramente la segunda solución. Depara una pequeña sorpresa: es menos intelectual y explícita.

d) Agrupación y serie. Una serie de imágenes homogéneas prepara o desarrolla un solo plano en sentido propio. Ya vimos algún ejemplo de proverbios. Es frecuente en los salmos. Por ejemplo, la serie de títulos metafóricos al comenzar los salmos 18 o 144: «Bendito el Señor, mi Roca... mi aliado, mi alcázar, castillo donde me pongo a salvo, mi escudo y mi refugio». Sal 133 ofrece dos comparaciones: como ungüento, como rocío (lo trataré más adelante).

A primera vista, fuego y agua son opuestos. Como peligros elementales, pueden representar el mismo riesgo grave. Así, Sal 124, 2-5:

... ...
cuando nos asaltaban los hombres,

nos habría devorado vivos
el incendio de su ira contra nosotros;
nos habrían arrollado las aguas,
llegándonos el torrente hasta el cuello;
nos habrían llegado hasta el cuello
las aguas espumeantes.

El incendio consume rápidamente; las aguas van subiendo. La misma bina está apuntada en Is 43,2.

En el mundo de las imágenes, especialmente si son símbolos, se pueden acoplar dos que parecen excluirse. El enemigo que me acosa, ¿es la fiera o el cazador? El salmo 57 no siente dificultad en combinar ambas visiones:

Estoy echado entre leones
que devoran hombres... (v. 5).
Han tendido una red a mis pasos,
para que sucumbiera (v. 7).

La *constelación* es más que serie o agrupación. Varias imágenes o símbolos han de configurar el poema. Un ejemplo conocido es el salmo 23: la doble imagen del pastor y el anfitrión genera una serie de símbolos elementales. Frescura verde para reposar, agua para reparar las fuerzas, camino y morada, comida y bebida, oscuridad. Is 11,1-9 es un ejemplo insigne, que trato aparte en el artículo 4 de este volumen.

El punto de partida de Jl 2,1-11 es una plaga de langosta: millones de ortópteros oscurecen el cielo, se abaten sobre los sembrados, los dejan desolados. Es una impresión abrumadora y trágica, por la impotencia del hombre frente a esa fuerza maléfica y destructora: multitud incontable, avance incontenible, oscuridad ominosa, desolación. La multitud que avanza está divisada como un ejército: infantes, jinetes, carros; avanzan, asaltan, saquean. Sucede un contagio imaginativo: el ejército es como plaga de insectos voraces, los saltamontes son gigantescos, organizados. Es como una alucinación: saltamontes en figura de caballos y soldados. La desolación está vivida como un fuego: fuerza elemental, mítica, que con sólo pasar convierte el jardín encantado en desierto desolado, un sueño de fecundidad y vegetación en tierra caótica e inhabitable. Los élitros crepitan como fuego. La oscuridad se espesa al principio con cuatro adjetivos, es nube teofánica que vela e intima la presencia de Dios, al final oscurece sol, luna y estrellas. Esa plaga

que el hombre padece y no controla hay alguien que la controla, como general a su ejército. Por eso, langosta = ejército, ejército = fuego, son, en realidad, teofanía, día del Señor. El ejército es del Señor y cumple poderosamente sus órdenes; la guerra es santa. El fuego puede aludir o recordar la Pentápolis, que era como «jardín divino» (Gn 13,10) y fue arrasada por el incendio (Gn 19).

e) Por *difusión* o ramificación. Una imagen central o dominante difunde o ramifica su presencia, asomando en diversos momentos del poema con facetas nuevas o reiteradas. Esta técnica entra ya en el capítulo de «desarrollo y composición», y la señalo aquí por comodidad.

En el salmo 69 el peligro está visto en imagen de agua. Aparece al comienzo del largo poema, reaparece algo antes de la mitad y resuena como eco apagado hacia el final. El peligro agua es amenazador al comienzo, está a punto de vencer al medio, al final está dominado y reconoce a Dios. Cito los versos pertinentes:

Dios mío, sálvame, que me llega el alma al cuello;
me estoy hundiendo en un cieno profundo
y no puedo hacer pie;
me he adentrado en aguas hondas,
me arrastra la corriente (v. 2-3).

... ...

Que no me arrastre la corriente,
que no me trague el torbellino,
que no se cierre la poza sobre mí (v. 16).

... ...

Alábenlo el cielo y la tierra,
las aguas y cuanto bulle en ellas (v. 35).

En el gran pleito de Jr 2-3 domina la imagen matrimonial: el pueblo es novia y joven esposa, mujer infiel, amante fácil, mujer repudiada; en un momento, la noble imagen matrimonial baja por contraste al nivel del celo animal e instintivo.

En el salmo 62 la consistencia del hombre y su destino están vistos primero en imagen de construcción cimentada y aplomada; después en imagen de peso o liviandad.

f) *Transposición total.* Se parece a lo anterior, pero se distingue porque absorbe y transforma el material de modo unitario. No es que la imagen reaparezca en diversos puntos del poema, sino que

el poema entero nace por transposición imaginativa de una experiencia o situación.

El famoso poema del monte de Is 2,2-5 es como una transformación poética, casi visionaria, de una peregrinación nacional a Jerusalén con motivo de alguna fiesta: de puntos diversos, tribus diversas confluyen a Jerusalén, reconciliadas, y suben al monte del templo. La escena se transforma: el monte es una cumbre escatológica que descuella sobre las cordilleras más altas; una peregrinación universal de pueblos y naciones, pacificados, confluye a Jerusalén y sube al templo del Señor.

g) Visión o invención. Es el caso en que el poeta intenta describir algo futuro, desconocido. Cuenta con ello y no sabe cómo es; lo tiene que anunciar sin contar con datos precisos. Es la ocasión para que actúe la fantasía creadora; naturalmente, combinando y transformando datos conocidos.

Es el procedimiento de las escatologías proféticas, que entran después en el género apocalíptico. El problema en tales casos es disciplinar la fantasía para sacar un cuadro coherente y abarcable. Is 34 es breve y consigue unidad y coherencia en la visión fantástica de una especie de juicio final. No así Is 24-27, de cuya unidad se puede dudar; grandes bloques imaginativos se suceden y yuxtaponen, dejando espacio para piezas heterogéneas. La fantasía acierta sólo en algunos tramos de esta composición escatológica. Demasiados materiales buscan espacio y reclaman un puesto en la visión: la urbe y el campo, el mundo cósmico y los meteoros, astros y reyes, el banquete regio, la derrota del dragón.

El capítulo 34 de Isaías describe una catástrofe y sus consecuencias desoladoras. Quizá «describe» no sea la palabra exacta y haya que decir más bien «compone, crea». La armazón de la primera parte se deja ver en la partícula *kî,* repetida cuatro veces para introducir: la cólera del Señor, la espada del Señor, la matanza del Señor, el día de la venganza del Señor. No cuatro cosas, sino una sola. Cólera como sentencia de condenación, venganza como acto de justicia vindicativa, espada como instrumento, matanza como ejecución. Tal armazón es lógica, no ofrece dificultad, ni desafía ni excita la imaginación. El poeta compone un cuadro con esos elementos, tomando su vertiente imaginativa, real o fantástica y combinándolos en una lógica o coherencia poética. Caídos y cadáveres humanos son como matanza de animales: corderos, machos cabríos, carneros, búfalos, toros y novillos. La sangre enrojece el territorio

de Edom, invitando a escuchar la asonancia *dam- edôm:* sangre que chorrea de la espada, que empapa la tierra, que pudre los montes (vv. 3, 6 y 7). Que con su humor líquido no contradice ni anula la hoguera de azufre y pez ardiente, como en una nueva Pentápolis maldita. Si de los cadáveres «sube el hedor», del azufre «sube el humo», y ambos se funden en el paisaje, haciéndolo inhabitable (vv. 3, 10 y 10b). Edom está colocado en un ámbito cósmico, en un momento escatológico. O porque la destrucción de Edom queda trascendida en la visión poética, o porque una visión escatológica se localiza en el paraje emblemático de Edom (como Moab en Is 25). No sólo montes y «collados» (corrigiendo 3b), sino el mismo cielo. Porque, como los hombres tienen sus ejércitos o mesnadas o multitudes (v. 3), así el cielo tiene sus «ejércitos» (v. 6). El cielo, de ordinario tenso como lona de una tienda, «se enrolla como un pergamino». ¿Sugiere la imagen que el libro celeste de los destinos se hace ilegible para los hombres? Y los astros, como hojas y frutos de una parra o higuera cósmica, se marchitan; metáfora vegetal de «se apagan», pero metáfora arrollada por la grandeza cósmica. La espada, antes de bajar a cebarse en la tierra, ya «se empapa en el cielo», como si comenzase la ejecución de poderes astrales (compárese con Is 24,21). Fuego, aridez, desolación continúan «día y noche» sin descanso, «de generación en generación» sin término.

Lo que sigue en el capítulo es como un aquelarre de fieras o animales inhóspitos e incluso fantásticos o demoníacos, como Lilit. Serán los nuevos pobladores del Edom desértico.

Me inclino a acoger aquí las visiones de Zacarías. Algunas, como la del rollo volando y, sobre todo, la de la mujer en la gran cazuela llevada en volandas por dos mujeres con alas de cigüeña, son visiones escritas en prosa, que merecen mención especial en el capítulo de la imaginación. Se me antojan remotos antecedentes del surrealismo. Es llamativa la poca aceptación que han tenido estas imágenes de Zacarías en la tradición posterior.

Tomo Zac 5,1-4 como ejemplo de imagen «surrealista» (en el sentido indicado). La maldición es algo que el hombre pronuncia con eficacia, alguno diría que es palabra performativa. Uno se liga a ella por contrato o alianza y, si la quebranta, la maldición desata su fuerza y se vuelve contra el desleal. También puede ser proferida fuera de un pacto y sin eficacia, pues hay gente que «tiene la boca llena de maldiciones» (Sal 10,7). La maldición de la alianza se puede decir que «se asienta, se tumba» en el culpable para ejercer su función punitiva (Dt 29,19). La maldición pronunciada puede

ser y es registrada por escrito: en el protocolo de la alianza o en un pliego especial para el rito de los celos (Nm 5). En su segunda versión, la maldición se escribe, el pliego se mete en el agua para que la maldición se desprenda y pase al agua, y ésta es bebida por la mujer sospechosa de adulterio. En sus entrañas actuará si es culpable. (Véase en un comentario la discusión crítica de este pasaje.) Partiendo de los tres elementos —maldición, escritura y eficacia—, toma forma la visión de Zacarías. Por el cielo viene volando un rollo o pergamino; es gigantesco, diez metros por cinco, y está escrito por ambas caras, en caracteres gigantescos, que el ojo alcanza a leer. Por un lado, contra el ladrón; por otro, contra el perjuro, que parecen vivir impunes. El pergamino entra por una ventana en la casa del culpable, se asienta en ella y comienza a corroer piedras y maderas.

La otra visión sigue en 5,5-11. Personificar la maldad —nombre femenino— como una mujer no es recurso inaudito o extraño; sí lo es que sea transportada de un lugar a otro, en acto de purificación que puede recordar la ceremonia de la expiación (Lv 16), en que el macho cabrío es conducido por un encargado al desierto y entregado a Azazel. Pero la visión de tipo «surrealista», de estirpe o carácter onírico, acumula trazos realistas que hacen más sensible y más extraña la imagen. Aquí la maldad personificada mide sus dimensiones en litros; va encerrada en un recipiente con tapadera de plomo, para que no se escape; es llevada en volandas por dos mujeres, angélicas o diabólicas, con alas de cigüeña, y depositada en la región remota y hostil de Senaar.

Ésta es una manera nueva de tratar las imágenes, que ni Ezequiel anticipó ni Daniel desarrollará. Como técnica puede haber influido en el autor del Apocalipsis del Nuevo Testamento.

5. *Campos de las imágenes y sujetos*

Volviendo a nuestro modelo del díptico, puedo analizar y clasificar las imágenes en dos columnas. ¿De dónde se extraen las imágenes? ¿Cuáles son los sujetos transformados en imágenes?

La primera pregunta ha servido para compilar *catálogos*. Imágenes cósmicas, de elementos, vegetales, animales, del hombre y su cultura. Esos catálogos son útiles como repertorios de consulta, especie de concordancias imaginativas. Todavía no me dicen casi nada, porque la imagen hay que analizarla en su función en el contexto.

Pero me sirven para encontrar materiales ya agrupados. Al género de catálogos pertenecen más o menos:

A. Werfer, *Die Poesie der Bibel* (Tubinga 1875).
A. Wünsche, *Die Bildersprache des Alten Testaments* (Leipzig 1906).
A. Heller, *200 biblisches Symbole* (Stuttgart 1962).
M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole* (Munich 1973). Por orden alfabético y con varios índices: de autores, temas y citas bíblicas.

Los catálogos suministran material para estudios comparados. Catalogando las imágenes de un libro, de un autor, y estudiándolas, puedo reconstruir parte del mundo en que vivía. Por ejemplo, el mundo que se refleja en Proverbios.

Si, en vez de catalogar, me concreto a un campo restringido, puedo hacer útiles trabajos comparativos. Tomando, por ejemplo, el campo rico de los elementos, agua o fuego o tierra, puedo apreciar su persistencia tradicional, sus transformaciones según épocas o autores o libros o géneros.

Aunque no insisto en el *campo* de donde se toman las imágenes, hago excepción con dos casos notables. Imágenes sensoriales de gusto, olfato y tacto son raras en la poesía bíblica. En el Cantar de los Cantares son abundantes: perfumes, aromas, bálsamo, incienso; «mi nardo despedía su perfume», «bolsa de mirra», «monte de mirra», «la viña en flor difunde perfume», «fragancia del Líbano»; junto con manzanas, higos, miel, vino, frutos exquisitos, racimos de dátiles, licor de granados... En un libro de canciones de amor esa presencia reiterada crea un clima envolvente; se apodera del lector con dedos invisibles, con manos impalpables. El sentimiento no tiene perfil ni figura, dice A. Brunner. Es un clima de goces sensoriales, cortejo corpóreo de un amor intensamente personal, de tú y de yo, no puramente sensual. En la esfera de los sentidos, contrapesan o equilibran el predominio contemplativo de vista y oído. Podemos recordar las «cinco líneas» de los clásicos y barrocos: mirar-escuchar-tocar-besar-copular; olfato y gusto se colocarían, por igualdad o por simbolismo, en el tercero y cuarto puestos. Al mismo tiempo, gustos y aromas no tienen perfil que se pueda trazar, no se prestan a la descripción pormenorizada; el recurso poético es referirlos a objetos variados, deleitosos. Hay que notar que, en medio de la contemplación, dominio de la vista, se insinúan por alusión o inferencia el aroma o el gusto. Por ejemplo, Cant 7,3:

«Montón de trigo rodeado de azucenas»; 5,3: «Sus mejillas, macizos de bálsamo que exhalan aromas». En el epitalamio que es el salmo 45, además del perfume de la unción real, los vestidos del rey novio «huelen a mirra, áloe y acacia». En textos narrativos es notable la densidad sensorial, también de gusto y aroma, de Gn 27 (véase L. Alonso Schökel, *¿Dónde está tu hermano?*, pp. 135s).

El salmo 133 quiere cantar el encanto, la delicia de una vida fraternal en armonía. Es placer y gozo que no tiene contorno para ser descrito, no tiene volumen para ser presentado. ¿Quizá inefable? Es un bienestar envolvente y penetrante a la vez, indefinible y ciertísimo. El autor echa mano de dos imágenes coherentes: aroma, frescura.

Más útil para mi propósito actual es fijarme en los *sujetos* sometidos a visión imaginativa. Ello me permite unificar algunas categorías al parecer dispares. Puedo fijarme en la naturaleza, el hombre, Dios. Encuentro que todo queda referido de algún modo al hombre.

a) Seres inanimados se comportan como hombres, se humanizan en la imagen: la sangre clama al cielo (Gn 4,10); los cielos asisten, atestiguan, anuncian; los montes miran con envidia (Sal 68, 17). Sal 98,8 invita: «Aplaudan los ríos, aclamen los montes». Is 55,12 concluye: «Montes y colinas romperán a cantar ante vosotros y aplaudirán los árboles silvestres». En la sección descriptiva de Job se emplea con originalidad y acierto este recurso: el mar nace y crece como un niño; la mañana despacha tareas como sacudir la ropa, dar forma y teñir; los rayos se presentan diciendo: «Aquí estamos». En Is 24,20: «La tierra vacila como un borracho»; la comparación induce una especie de animación al fenómeno del terremoto. La tierra de labor «tendrá marido» (Is 62,4) y «la tierra de los manes dará a luz» (Is 26,19) son animaciones de estirpe mítica. Os 2,23-24: como en una cadena humana se va pasando una consigna o se va respondiendo a una pregunta o a una acción, así se suelda la cadena de la fecundidad: «Escucharé *(ʿnh)* al cielo, éste escuchará a la tierra, la tierra escuchará al trigo y al vino y al aceite, y éstos escucharán a Yezrael». La tierra ha de «guardar silencio» en presencia de Dios, su soberano (Hab 2,20). Sal 48,12 menciona el júbilo del Monte Sión. Los montes ven al Señor y tiemblan (Hab 3,10); saltan como carneros (Sal 114,4). Los árboles sabrán o comprenderán (Ez 17,24), envidian a un árbol prócer (Ez 31,9): textos que, mirados con otra perspectiva, mueven árboles

como alegoría o emblema de príncipes. Las piedras «gritan» o claman en Hab 2,11.

Muchos de los ejemplos precedentes nos muestran que la «animación» de seres inanimados es un caso particular de metáfora o comparación y puede ser de ascendencia mítica.

Podemos llamar a esta imagen *animación.* Otros muchos la llaman personificación, término que quiero reservar para un recurso enormemente diverso.

b) Personificación. La aplico aquí a los casos en que una cualidad abstracta actúa como sujeto humano, como personaje en la sociedad. Este estilema no ha sido estudiado sistemáticamente en la Biblia, a pesar de su frecuencia e importancia.

Un caso patente es el salmo 85, que es casi una convocación o concurrencia de damas en la escena poética —porque las cualidades personificadas tienden a ser femeninas—. Llegada, encuentros, besos, saludos:

Su Salvación está ya cerca de sus fieles,
su Gloria habitará en nuestra tierra;
Lealtad y Fidelidad se encuentran,
Justicia y Paz se besan;
Fidelidad brota de la tierra,
Justicia se asoma desde el cielo...
Justicia marchará ante él,
encaminando sus pasos.
(Sal 85,10-12.14)

Opuesta es la escena apuntada en Is 59,14-15: las nobles damas no tienen acceso en la ciudad dominada por la injusticia:

Es postergado Derecho,
y Justicia se queda lejos;
en la plaza tropieza Lealtad,
Sinceridad no encuentra acceso,
Lealtad está ausente.

Estos casos y otros muchos semejantes nos ayudan a completar la escena de Is 35: una caravana de repatriados atraviesa un desierto que se transforma en soto y cañaveral por la abundancia de agua; sanan los mutilados, se alejan las fieras, la caravana se convierte en procesión:

Vendrán a Sión con cánticos:
 en cabeza Alegría perpetua;
siguiéndolos, Gozo y Alegría;
 Pena y Aflicción se alejarán.
 (Is 35,10)

Estudiar la personificación en la poesía bíblica entraña una doble dificultad, de percepción y de determinación. La personificación de cualidades o sucesos se ha hecho tan común en nuestras lenguas, que está casi siempre lexicalizada, y eso nos ha embotado para percibirla en textos poéticos. Mucho esfuerzo tiene que hacer el poeta para reactivar la calidad imaginativa perdida. En cuanto a los poetas hebreos, aunque abundan los casos patentes, otros son dudosos, y no tenemos criterios seguros para reconocer si la personificación todavía no está lexicalizada. Ahora bien: como nuestro peligro es no ver ni escuchar, más vale en este caso pecar por exceso. Propondré unos cuantos ejemplos del estudio que está por hacer.

Sal 23,6: cuando el orante ha terminado su banquete y va a emprender el camino, el jeque que lo ha hospedado le ofrece una escolta segura que lo acompañe: «Tu Bondad y Lealtad me siguen». Sal 43,3: el desterrado espera que el Señor despache dos mensajeros que anuncien la noticia y lo acompañen en el retorno hacia el templo: «Envía tu Luz y tu Verdad; que ellas me guíen y me conduzcan hasta tu monte santo, hasta tu morada». En la misma línea, Sal 40,12: «Tu Lealtad y Fidelidad me guarden siempre». Son probables personificaciones las de Sal 91,10 (sin artículo): «No se te acercará Desgracia, ni Plaga llegará hasta tu tienda». De acuerdo con el último, se puede ver personificada a la desgracia en Sal 40, 13: «Me cercan Desgracias sin cuento, se me echan encima mis culpas»; en Sal 22,13.17, los que cercan y acorralan son novillos y toros y mastines. La desgracia «asoma por el norte» en Jr 6,1. En Prov 13,21, «Desgracia persigue a pecadores», y en Prov 17,13, «Desgracia no se aparta de su casa»; es como un inquilino pertinaz. Mientras que el inquilino noble de Jerusalén era Justicia (Is 1,21).

En Gn 4,7, Pecado (femenino) está agazapado (masculino) a la puerta. En Is 59,12, «nuestros pecados nos acusan» como testigos o fiscales en un proceso. Es muy frecuente la personificación de ciudades, en especial capitales, en figura femenina de doncella (*bat*) o matrona (como se verá en el símbolo matrimonial). Una noche pasa información a la siguiente en Sal 19,3. Job ve al malvado amenazado por poderes hostiles sin descanso: «De día lo asaltan

terrores, de noche lo roba/arrebata torbellino». «Oscuridad» reclama la posesión de un día nefasto en Job 3,5. El salmista apostrofa a sus instrumentos musicales: «Despertad, cítara y arpa» (Sal 57,9).

Es frecuente tropezar con la Espada personificada, especialmente en Jeremías y Ezequiel. Cuando se dice que la espada «come, devora», quizá la personificación esté lexicalizada, como expresión corriente. Selecciono otros casos: Jr 42,16: «La espada que teméis os alcanzará en Egipto»; Jr 48,2: «Madmena, enmudeces, perseguida por la espada»; Ez 14,17 también presenta la espada como enviado del Señor con un encargo preciso: «Si ordeno a la espada que atraviese el país y extirpo de él hombres y animales...». En Ez 33, 2-6, profeta y espada son protagonistas de los casos: «Cuando yo lleve la espada contra una población... al divisar la espada que avanza contra la población... cuando llegue la espada y lo arrebate... Pero si el atalaya divisa la espada que avanza... y llega la espada y arrebata a alguno de ellos...».

Al hombre justo y generoso le hace Is 58,8 una promesa preciosa: llevará una escolta ilustre, delante y detrás, cuando camine: «Te abrirá camino tu Justicia, detrás irá la Gloria del Señor». Cuando suceda la gran restauración anunciada en Is 32,15-17: «El desierto será un vergel, el vergel parecerá un bosque; en el desierto morará Derecho y en el vergel habitará Justicia; la acción de la Justicia será la paz; la tarea de la Justicia, calma y tranquilidad perpetuas». Concluyo este catálogo de muestras con algunos versos entresacados del salmo 89: «Justicia y Derecho sostienen tu trono, Lealtad y Fidelidad se colocan frente a ti... Mi Fidelidad y Lealtad lo acompañarán» (vv. 15 y 25).

La personificación bíblica que más fortuna ha tenido es *ḥokmâ,* Dama Sensatez. Discurre por las páginas de Proverbios, Eclesiástico y Sabiduría como novia cortejada, esposa acogedora, matrona, dama rica que invita a un banquete, y como personaje celeste que colabora en la creación y gobierno del mundo. Está en Prov 3 y 9, recurre en Eclo 4, 6, 14 y 15; hace su última aparición en Sab 8. Y ocupa dos poemas de extraordinaria elevación: Prov 8 y Eclo 24. Véase nuestro volumen *Proverbios,* pp. 33-35, 76-78, 238-243.

En el apartado sobre la animación o sobre la personificación hay que hacer sitio para un grupo especial. El reino de la muerte o *šᵉʾôl* «abre las fauces, dilata la boca sin medida» para tragar a nobles y plebeyos (Is 5,14), o «se estremece por ti» (Is 14,9); se «hace un pacto» con Seol (Is 28,15). También Muerte actúa personificada: «entra por las ventanas» (Jr 9,20); «Muerte es su pastor»

(Sal 49,15); «Muerte y Perdición dicen» (Job 28,22); la peste es «el primogénito de Muerte» (Job 18,13).

Está personificado el mar: «Dice Mar: no está aquí» (Job 28, 14). También Sol y Luna: «La Cándida se sonrojará, el Ardiente se avergonzará» (Is 24,23). Hemos visto a Sol salir como esposo (Sal 19,6), a las estrellas bajar a pelear (Jue 5,20), y hemos oído «la aclamación de los astros matutinos» (Job 38,7).

Estos ejemplos y otros semejantes son animación o personificación desde nuestro punto de vista: seres inanimados se transforman poéticamente en seres vivos o personales. En la tradición bíblica, el movimiento es diverso: seres mitológicos son destronados y reducidos a figuras poéticas. Es un acto de desmitización que deja a veces huellas polémicas: como al presentar al rey de Babilonia en la figura de Venus, el lucero del alba. El astro que brilla bajo sobre el horizonte aspira a subir para colocarse en el cenit, en lo más alto de los cielos divinos; pero es derrocado y se hunde en el abismo (Is 14,12-15).

c) El hombre. Como el repertorio es inmenso, voy a seleccionar un par de datos más significativos.

Desde luego, los *elementos* participan: agua, tierra, aire, fuego. El hombre es de tierra, vuelve al polvo; el aire es la respiración, la vida; el fuego es la ira y pasiones afines; el agua se refiere a la fecundidad. Pero varios de estos usos podrían ser premetáforas. Es frecuente la identificación poética de la vida con la luz, que tiene su correspondencia antinómica en la oscuridad subterránea de la tumba.

Algunos interpretan como imagen de fecundidad aquellos versos de Balaán en Nm 24,7: «El agua rebosa de sus cubos y con el agua se multiplica su simiente». Concuerda con ello la recomendación de Prov 5,18.16: «Sea bendita tu fuente, goza con la esposa de tu juventud... No derrames por la calle tu manantial, ni tus acequias por las plazas». La amada es «fuente sellada» en el Cantar. De la condición terrena y terrosa de los hombres mortales dice Elifaz en Job 4,19-20: «Habitan en casas de arcilla, cimentadas en barro: entre el alba y el ocaso se desmoronan».

A las imágenes de *plantas* ya he aludido. Se suelen referir a la vitalidad o su contrario. Especial relieve adquiere la correspondencia entre fertilidad vegetal y fecundidad humana. En algunos casos se podría interpretar tal armonía como reliquia de concepciones míticas. En muchos casos hay que proceder en sentido inverso, puesto

que el símbolo es más radical que el mito. O sea, sin dependencia del mito, aparece el símbolo que dio origen o informa el mito. En otros términos: el texto bíblico y un mito extranjero pertenecen a la misma matriz simbólica. (Véase el artículo 5, *Lenguaje mítico y simbólico,* de este volumen.)

El árbol puede reducirse a comparación tópica: Sal 37,35: «Vi a un malvado que se jactaba, que prosperaba como cedro frondoso». Se salva del tópico en un desarrollo discreto:

El honrado florecerá como palmera,
  se alzará como cedro del Líbano;
plantado en la casa del Señor,
  florecerá en los atrios de nuestro Dios;
en la vejez seguirá dando fruto
  y estará lozano y frondoso.
    (Sal 92,13-15)

En otro caso se recurre a la acumulación:

Seré rocío para Israel:
florecerá como azucena
  y arraigará como álamo;
echará vástagos,
  tendrá la lozanía del olivo
  y el aroma del Líbano;
volverán a morar a su sombra,
  revivirán como el trigo,
florecerán como la vid,
  serán famosos como el vino del Líbano.
... ...
  yo soy abeto frondoso. (Os 14,6-9)

La imagen de un árbol es el tema unitario desarrollado en Ez 31. Y siete especies de árboles pueden formar un paisaje paradisíaco, simbólico, en Is 41,19.

Se comprueba lo dicho: la función de la imagen en el poema es tan importante como el campo de donde procede.

El hombre como *animal.* Se diría que los poetas bíblicos tienen preferencia por animales cuando quieren describir el carácter de algunos hombres. Más aún si se trata de cualidades negativas. Como si la imagen revelase una dimensión o instinto bajo del hombre, algo animalesco en su humanidad. Lo cual presupone la dignidad

superior del hombre y su vocación de someter los animales de la creación.

Los más frecuentes son animales feroces para describir la hostilidad de los enemigos. Llega a hacerse tópico en los Salmos; el salmo 22 se complace en la acumulación y actualiza la imagen con la visión del cerco:

Me acorrala un tropel de novillos,
 me cercan toros de Basán;
abren contra mí las fauces leones
 que descuartizan y rugen.
Me acorrala una jauría de mastines,
 me cerca una banda de malhechores.
(Sal 22,13-14.17)

Jefes de algunos países extranjeros tomaban a veces nombres de animales como nombre propio o de oficio. Un rey amonita se llama *nāḥāš* = Serpiente; unos jefes madianitas se llaman Cuervo y Lobo; un grupo de notables se llaman los Toros. Quizá se apoye en tales títulos emblemáticos Ezequiel para componer sus grandes cuadros de pueblos y sus reyes o emperadores. Es notable la figura de Egipto como cocodrilo, Ez 32,1-6; algo menos, 29,3-5; en 19, 1-9 Israel es una leona con sus crías.

En Is 11,6-9 la paz entre los animales domésticos y feroces se vuelve símbolo de la paz universal. Job 40-41 describe ampliamente dos fieras, Leviatán y Behemot = cocodrilo e hipopótamo, como figuras de las fuerzas del mal.

A continuación, unas cuantas imágenes del hombre como animal en el libro de los Proverbios:

El infeliz se va detrás de ella
 como buey llevado al matadero,
 como ciervo que se enreda en el lazo.
(7,22)
Perro que vuelve a su vómito
 es el necio que insiste en sus sandeces.
(26,11)
La cólera del rey es rugido de león.
(20,2)
El honrado va seguro como un león.
(28,1)

Pájaro escapado del nido
es el vagabundo lejos del hogar.
(27,8)

La sanguijuela tiene dos hijas:
¡Dame, Dame! (30,15)

d) Dios. La poesía bíblica es fundamentalmente poesía religiosa. Habla de Dios a través de la experiencia humana de Dios. Propone revelación en forma humana. Su tema es trascendente; sus recursos, humanos.

En sentido lato, todo lo que decimos de Dios es antropomorfismo, pues humaniza a Dios. Experimentamos a Dios a nuestra imagen y semejanza. El primer capítulo de la Biblia nos justifica, porque estamos hechos a imagen y semejanza de Dios. Con todo, es posible afinar distinguiendo: hablamos de Dios en términos metafísicos y en términos imaginativos. Junto a la *analogia entis,* la analogía del símbolo. En el plano físico, volvemos a distinguir: analogías de cualidades espirituales y abstractas, imágenes sensibles. Es difícil trazar la frontera del antropomorfismo: sería más o menos atribuir a Dios cualidades humanas. Hay quien añade otra distinción: el antropomorfismo atribuye a Dios forma humana; nariz, ojos, brazos; el antropopatismo le atribuye sentimientos humanos: cólera, piedad, arrepentimiento.

Comienzo analizando someramente los versos 6-10 del salmo 36:

Señor, tu lealtad llega al cielo,
tu fidelidad, hasta las nubes;
tu justicia es como las altas cordilleras,
tus juicios son un océano inmenso.
Tú, Señor, socorres a hombres y animales,
¡qué inapreciable es tu lealtad, oh Dios!
Los humanos se acogen a la sombra de tus alas,
se nutren de la enjundia de tu casa,
les das a beber del torrente de tus delicias.
Porque en ti está la fuente viva,
y tu luz nos hace ver la luz.

De Dios se predican varias cualidades, conocidas en la experiencia humana: fidelidad, lealtad, justicia y derecho (o juicios como actos). También se predica una acción genérica, sin distinción inicial, a favor de hombres y animales (domésticos); también esto procede

de la experiencia humana. El poeta no es consciente del carácter analógico de tal predicación, pues no tiene intenciones metafísicas, y nosotros no tomamos esos predicados como imágenes. Sin embargo, el autor siente una diferencia de dimensión. La diferencia de la intensidad, como en las cualidades espirituales. «La dimensión del espíritu es la intensidad» (Bruno Snell). La intensidad se proyecta en una imagen espacial de grandeza, que corrige el predicado simple: «hasta el cielo, hasta las nubes, altas cordilleras, océano». Comienza la distinción entre hombres y animales a favor de los humanos, partiendo de la experiencia física del templo: recinto acogedor, banquete sacrificial, con bebida. La experiencia física es sacramental, símbolo de la experiencia de lo divino: el templo es «las alas acogedoras» del Señor como ave, la enjundia es ofrecida por el anfitrión Dios, la bebida es «el torrente de tus delicias». Notemos cómo se remonta en ese punto la visión simbólica: la copa exigua que se bebe es torrente, no es vino, sino delicias, y es «tuyo». A esta altura simbólica sobrevienen las dos últimas imágenes desbordantes: no un poco de agua para la sed corporal, sino manantial vivo y de vida; y una «luz tuya» que nos da la vista para ver la luz del mundo, que es vivir, y en ella nos hace descubrir otra luz superior. Vienen a la memoria los versos de san Juan de la Cruz:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche.
Aquella eterna fonte está escondida,
que bien sé yo do tiene su manida,
aunque es de noche.
... ...
Su claridad nunca es escurecida
y sé que toda luz della es venida,
aunque es de noche.
... ...
Aquí se está, llamando a las criaturas,
y de esta agua se hartan, aunque a escuras,
porque es de noche.

De Dios afirma el poeta hebreo cualidades humanas, cuenta acciones históricas, sin hacer problema de ello. Tampoco a nosotros nos turban o desconciertan, pues sólo cuando nos trasladamos al discurso metafísico aplicamos el concepto fundamental de la analogía. No siendo tales predicados imágenes poéticas, no tengo que ocuparme aquí de ellos.

Pero el poeta hebreo también siente lo incomprensible, inalcanzable, inagotable de Dios: manantial de donde brota toda agua, luz de donde procede toda luz. Es decir, una de las cualidades de su Dios es ser inalcanzable y aun inefable. Y esto lo pueden expresar con o sin imágenes:

Tanto saber me sobrepasa,
es sublime y no lo abarco.
Qué incomparables encuentro tus designios,
qué densos sus capítulos:
los cuento y me salen más que granos de arena;
si los desmenuzo, aún me quedas tú.
(Sal 139,6.17-18)

Afirmación y negación: «maravillosos, no puedo, precioso, denso, numeroso».

No he aprendido a ser sensato
ni he llegado a comprender al Santo.
¿Quién subió al cielo y luego bajó?
(Prov 30,3-4)

Es el único desde la eternidad,
no puede crecer ni menguar
ni le hace falta un maestro.
¡Qué amables son todas tus obras!,
y eso que no vemos más que una chispa.
(Eclo 42,21-22)

Aunque siguiéramos, no acabaríamos.
La última palabra: «Él lo es todo».
Encarezcamos su grandeza impenetrable,
él es más grande que todas sus obras...
Los que ensalzáis al Señor, levantad la voz,
esforzaos cuanto podáis, que aún queda más;
los que alabáis al Señor, redoblad las fuerzas
y no os canséis, porque no acabaréis.
(Eclo 43,27-28.30)

Y eso no es más que la orla de sus obras,
hemos oído apenas un murmullo de él;
¿quién comprenderá el trueno de sus proezas?
(Job 26,14; cf. 36,26; 37,5.23)

Un autor posterior como Ben Sirá (hacia el 180 a. C.) reitera el uso de negativos para afirmar el exceso, lo positivo: no penetrable/irrastreable, queda más, no acabaréis. En cambio, no echa mano de símbolos; el «rastrear» creo que estaba lexicalizado para entonces, como nuestro «impenetrable», en una larga tradición intelectual.

Una de las soluciones para alcanzar lo inalcanzable y decir lo indecible es el uso de la negación, que suele incluir una referencia comparativa al hombre y sus tareas. El narrador del libro de los Reyes pone en boca de Salomón esta reflexión, precisamente cuando se consagra el templo; es una declaración teológica:

¿Es posible que Dios habite en la tierra?
Si no cabes en el cielo y lo más alto del cielo,
¡cuánto menos en este templo que he construido!
(1 Re 8,27)

No cabe en el templo ni cabe en el cielo. «Caber» es un concepto espacial, usado simbólicamente para enunciar la trascendencia de Dios; y hay que entenderlo en oposición a la idea o imagen corriente del cielo como morada de Dios (también «morada» es símbolo).

Cuando los judíos desterrados se quejan de Dios, que parece haberse desentendido de ellos, el profeta responde negando y comparando:

No se cansa, no se fatiga,
es insondable su inteligencia.
Él da fuerzas al cansado...
(Is 40,28-29)

Trabajo y tarea son formas imaginativas para hablar de Dios. El poeta afirma el trabajo, niega la fatiga. Con probable referencia a la tarea semanal y descanso consiguiente de Gn 1.

Los años son categoría temporal humana que se aplica simbólicamente a Dios, afirmando y negando; Sal 102,28: «tus años no se acaban»; Mal 3,6: «Yo, el Señor, no he cambiado».

Junto a la negación, el poeta dispone del símbolo para hablar de Dios. No porque el símbolo sea vago e impreciso —lo es si tomamos concepto y término como punto de referencia o como ideal—, sino porque es indefinido y abierto.

En concreto, se explota la *polaridad* de muchos símbolos, dentro del poema o en el contexto cultural de libros diversos. Dios es

«un Dios escondido» (Is 45,15), «puso el sol en el cielo y quiere habitar en la tiniebla» (1 Re 8,12-13). Pero Dios es luz y se manifiesta. Se manifiesta, velándose, en la nube (símbolo frecuente).

Dios no duerme, «no duerme ni reposa el guardián de Israel», dice Sal 121,4. Pero Sal 44,24 quiere despertar a Dios dormido: «¡Despierta, Señor! ¿Por qué duermes?». Lo mismo dice Sal 59,5: «Despierta, ven a mi encuentro», y Sal 78,65 echa mano de una comparación audaz:

Pero el Señor se despertó como de un sueño,
como un soldado aturdido por el vino.

«Dios no miente como el hombre ni se arrepiente al modo humano» (Nm 23,19). Sin embargo, Dios se arrepiente «de haber creado al hombre en la tierra» (Gn 6,6); de haber nombrado rey a Saúl (1 Sm 15,11), pero no se arrepentirá de haberlo depuesto (v. 29). Se arrepiente de la amenaza pronunciada contra su pueblo (Éx 32,12.14; 2 Sm 24,16b). «Lo dije y no me arrepiento, lo pensé y no me vuelvo atrás» (Jr 4,28); pero «se arrepiente» si el hombre cambia de conducta (Jr 18,8.10). Y se podría seguir desarrollando el tema a modo de ejemplo.

En Is 8,14 la polaridad está en el cambio de actitud, y se expresa por medio de la polaridad de una imagen. La Roca es lugar de refugio inaccesible, garantía de seguridad; la piedra ofrece base firme. Pues bien, Dios «será piedra de tropiezo, roca de precipicio».

El Dios inmenso, síntesis de polaridades, lo experimenta el hombre afirmando y negando, oponiendo contrarios; y lo expresa nuestro poeta con el vaivén dentro del océano:

Cual pece dentro el vaso alto, estupendo,
del océano irá su pensamiento
desde Dios para Dios yendo y viniendo.
Seràle allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro, glorioso origen del contento.
(Francisco de Aldana,
«Carta para Arias Montano», vv. 85-90)

El tema de la polaridad nos salió al encuentro en el capítulo de la antítesis y retornará cuando presente algún símbolo concreto.

El Dios escondido *se manifesta,* y su manifestación es simbólica. El poeta hebreo no discurre por raciocinios lógicos para llegar a Dios, sino que lo descubre en la manifestación simbólica. En otros

términos: el poeta está muy abierto y es muy sensible a la que llaman «estructura simbólica de lo creado». En la naturaleza, en la historia.

En la naturaleza, que se hace translúcida, se carga de presencia divina, como de un exceso de sentido. Sin anularse en su ser y belleza. Al contrario, el ímpetu de alabar a su Dios ha impulsado al poeta hebreo a descubrir y cantar la naturaleza. Lo podemos llamar teofanía, en sentido amplio. En estos poemas convergen y se juntan valores de la poesía descriptiva para afirmar la realidad empírica, y el valor de símbolo, para desbordarla. La tormenta es una de las teofanías clásicas, no la única.

Son conocidos y citados Sal 18; 29; 77; 104; Hab 3; Job 38-39; Eclo 43. Como no puedo rehusar al menos un ejemplo de esta poesía, sobresaliente en la literatura bíblica, citaré un ejemplo menos conocido, aunque no sea el mejor. Está tomado del discurso de Elihú, inserto en el libro de Job:

¡Atención! Oíd el trueno de su voz
y el retumbar que sale de su boca;
suelta bajo el cielo su rayo,
que alcanza hasta el extremo del orbe.
... ...
Ordena a la nieve: «Cae al suelo»,
y al aguacero: «Apresúrate».
... ...
De las Cámaras del sur viene la tormenta;
de los vientos del norte, la helada;
al soplo de Dios se forma el hielo
y se cuaja la superficie del agua.
Él carga la humedad de los nublados
y dispersa las nubes de tormenta,
que giran y se revuelven, timoneadas por él,
para cumplir todos sus encargos
sobre la superficie del orbe.
... ...
¿Sabes cómo dirige Dios las nubes
y hace fulgurar su nube de relámpago?
¿Sabes cómo equilibra las nubes,
maravillas de sabiduría consumada?
Tú, que te abrasas en tu ropa
cuando la tierra se aletarga bajo el solano,

¿puedes tender con él el firmamento,
  duro como espejo de metal fundido?
... ...
Ahora no se ve la luz, oscurecida entre nubes,
  pero un viento pasará limpiándolas.
Del norte vienen resplandores de oro:
  Dios se rodea de majestad terrible.
No podemos alcanzar al Todopoderoso,
  sublime en poder, rico en justicia,
  no viola el derecho.
Por eso lo temen todos los hombres
  y él no teme a los sabios.
(Job 37,2-3.6.9-12.15-18.21-24)

Véanse también la teofanía de juicio de Is 30,27-30, y otras más breves, apuntadas, como Miq 1,3-4.

A. Causse, *Sentiment de la nature et symbolisme chez les lyriques hébreux:* RHPhilRel 1 (1921) 387-408.

H. Fisch, *The Analogy of Nature. A Note on the Structure of the OT Imagery:* JTS 6 (1955) 161-173.

La *historia* es teofanía de la acción divina en el AT, y en ese sentido tiene estructura simbólica. Dentro de la historia, algunos hechos sobresalientes, como la salida de Egipto con el paso del Mar Rojo. Los poetas lo han explotado generosamente en los salmos y oráculos proféticos. He citado el salmo 77. Son notables los casos en que el paso se transforma poéticamente en la lucha de Dios con el caos o dragón primordial (véase lo dicho sobre motivos míticos).

Dios se puede quejar de la ceguera del pueblo para el sentido de la historia:

Pero no os fijabais en lo que hacía
ni mirabais al que lo dispuso hace tiempo.
(Is 22,11)

Mirabas mucho sin sacar nada,
con los oídos abiertos no te enterabas.
(Is 42,20)

Como la creación es hacer pasar del no ser al existir, así en la historia lo que no existía empieza a ser; y Dios es el creador de ello. No surge de golpe, sino que progresa, y hace falta fijarse para verlo como acción de Dios. El poeta lo dice en una imagen rápida:

«Mirad que realizo algo nuevo: ya está brotando, ¿no lo notáis?» (Is 43,19).

En este apartado nos interesa la historia de Israel en su estructura simbólica, interpretada por sus poetas. La figura de Ciro y del anónimo Siervo encajan aquí, y, enfrente, las visiones de los imperios agresores, debelados por el Señor de la historia.

Podríamos fijarnos en otras manifestaciones particulares de Dios. Por ejemplo, el templo y la capital:

> Dad la vuelta a Sión, cantando sus torreones;
> fijaos en sus baluartes, observad sus palacios,
> para poder decirle a la próxima generación:
> «Así es Dios, nuestro Dios eterno,
> nuestro guía perpetuo». (Sal 48,13-15)

El rostro reconciliado de un hermano también puede ser teofanía: «Era como ver el rostro de Dios». En un relato en prosa, Gn 33,10.

Manifestación con ocultamiento, revelación velada; por eso ambigua o ambivalente. El hombre ha de abrirse a ella, la puede rechazar. Lo que S. Terrien llama *Presencia elusiva* en el título de su libro (*The Elusive Presence: Toward a New Biblical Theology,* San Francisco 1978).

Por eso a la manifestación de Dios se le puede añadir alguna corrección. Se podría aplicar a muchos textos lo que dice Is 28,21:

> El Señor se alzará como en el monte Parás,
> se desperezará como en el valle de Gabaón,
> para ejecutar su obra, obra extraña,
> para cumplir su tarea, tarea inaudita.

En un caso, la extrañeza desconcierta al hombre:

> Yo seguiré realizando prodigios maravillosos,
> y fracasará la sabiduría de sus sabios.
> (Is 29,14)

En otro caso, la extrañeza será el gran signo revelador: «Ante él los reyes cerrarán la boca, al ver algo inenarrable y contemplar algo inaudito» (Is 52,15).

Ningún poeta ha presentado con más fuerza a ese Dios desconcertante que el autor del libro de Job. Mientras los amigos se entre-

tienen en pronunciar variaciones sobre el tema de la retribución, Job se debate frente al Dios que rompe los esquemas y se sale de ellos.

Pasaré ahora revista a unos cuantos símbolos más comunes de Dios. Comienzo por el *antropomorfismo* en general. El poeta se imagina a Dios en figura humana, con ojos y oídos, brazos y manos, y con las actividades correspondientes: «El que plantó el oído, ¿no va a oír? El que formó el ojo, ¿no va a ver?» (Sal 94,9). Ezequiel se preocupa por precisar que es una figura en una visión: «Una figura que parecía un hombre... de lo que parecía su cintura para arriba... de lo que parecía su cintura para abajo... Era la apariencia visible de la Gloria del Señor» (Ez 1,27-28). Las facciones humanas pueden volverse monstruosas: «De su nariz se alzaba una humareda; de su boca, un fuego voraz» (Sal 18,9). ¿Figura humana o de dragón fantástico?

El antropomorfismo puede resultar inocuo, por habitual. En ocasiones, por su originalidad o su extrañeza, desata un proceso en el lector: primero provoca una sacudida como de rechazo; después es asumido en un plano superior. De modo que sorpresa y extrañeza sean una forma de expresar imaginativamente la experiencia inefable. En tales casos toca al lector la corrección mental. Otras veces el poeta se encarga de la corrección.

Una forma frecuente es atribuyendo a la figura o actividad humana dimensiones desmedidas, sobrehumanas:

Él desplaza las montañas sin que se advierta
  y las vuelca con su cólera. (Job 9,5)

Tú, que afianzas los montes con tu fuerza,
  ceñido de poder. (Sal 65,7)

Como se derrite la cera ante el fuego,
  así perecen los malvados ante Dios. (Sal 68,3)

Con un bramido, oh Dios de Jacob,
  inmovilizaste carros y caballos. (Sal 76,7)

El factor de las dimensiones sobrehumanas reaparece en algunos de los símbolos antropomórficos que menciono a continuación.

De la esfera *familiar* se utilizan dos o tres: Dios como padre, y también madre, y Dios como esposa. Imagen *paterna,* imagen conyugal. La primera es menos frecuente, aunque lo compensa con la intensidad. Los textos clásicos son éstos:

Yo enseñé a andar a Efraín
 y lo llevé en mis brazos.
... ...
¿Cómo podré dejarte, Efraín;
 entregarte a ti, Israel?...
Me da un vuelco el corazón,
 se me conmueven las entrañas.
 (Os 11,3.8)

¡Si es mi hijo querido, Efraín,
 mi niño, mi encanto!
Cada vez que lo reprendo
 me acuerdo de ello,
se me conmueven las entrañas
 y cedo a la compasión. (Jr 31,20)

Como un padre siente cariño por su hijos,
 siente el Señor cariño por sus fieles;
porque él conoce nuestra masa,
 se acuerda que somos de barro.
 (Sal 103,13-14)

El símbolo *conyugal* es más frecuente en los profetas; tanto o más que el símbolo de la alianza política. No creo exacto definir el símbolo conyugal como traslación secundaria de la alianza. Creo que es autónomo. A él pertenecen principalmente Os 2; Is 1,21-26; Ez 16; 23; Is 49; 51-52; 54; 62; 66; Bar 4-5. Ellos solos forman una antología poética eximia. Hay que leer los poemas íntegros, por eso cito sólo dos versos:

Como un joven se casa con su novia,
 así te desposa el que te construyó;
la alegría que encuentra el marido con su esposa,
 la encontrará tu Dios contigo. (Is 62,5)

La esposa suele ser la capital personificada, representando a la comunidad.

Del campo de oficios y ocupaciones recuerdo unos cuantos.

Rey. En la vocación de Isaías, cap. 6. Unos cuantos salmos, especialmente 93; 96-99; 47. En la escatología de Is 24-27 es un rey que inaugura un nuevo reinado y ofrece un banquete universal.

Soberano. Está implícito en el símbolo de la alianza. El soberano propone un pacto al vasallo. No es frecuente en la poesía.

Guerrero. Puede ser referencia breve y puede llenar un poema. En Sal 18, Dios lucha con las armas de la tormenta; Éx 15 canta la victoria militar del Señor: «El Señor es un guerrero» (v. 3); desafía e incita a la lucha en Ez 39; lo describe con gran fantasía Hab 3. El salmo 35 puede pedir a Dios:

Empuña el escudo y la adarga,
levántate, ven en mi auxilio;
blande la lanza y cierra el paso
a los que me persiguen.
(Sal 35,2-3)

Artesano. Está implícito en muchos poemas de creación, cuando se menciona la destreza, habilidad o maestría. Gn 1 mezcla la imagen del Señor, que da órdenes y se cumplen, con la del artesano que ejecuta. Sal 8 habla de «la obra de tus dedos» (v. 4). El verbo hebreo *yṣr* = modelar, aplicado a Dios, procede del campo de la artesanía. Son ejemplos sobresalientes Prov 8 y Job 38.

Juez o *parte* de un proceso. Puede ir ligado al símbolo del rey y del soberano. El rey juzga a sus subordinados, que son todos los reinos e imperios. El soberano se querella con su vasallo que ha sido infiel a la alianza. Está explícito e implícito en liturgias penitenciales (Sal 50-51); en muchísimas requisitorias proféticas contra el pueblo. «El Señor es juez de los pueblos» (Sal 7,9).

Rescatador. El Señor es el *gō'ēl,* que, en virtud de la solidaridad, rescata de la esclavitud a su pueblo. El hijo nacido libre ha de ser rescatado. Recurre en la profecía de Is 2.

Pastor. Texto clásico: Sal 23. Véase también Ez 34. El título en Sal 80,2.

Labrador. Dios es el padre de familia labrador en la segunda parte de Sal 65; planta y cuida de su viña, que es Israel, en Sal 80.

Zoomorfismo. Quizá produzca más extrañeza encontrar a Dios en imagen de animales, sobre todo si son feroces. Es un águila protectora (Dt 32,11); un león y un ave (Is 31,4s); una osa (Os 13,8); polilla (Sal 39,12). Cf. W. Pangritz, *Das Tier in der Bibel* (Basilea-Munich 1963).

Elementos. Ya he mencionado la *luz,* símbolo de la divinidad en muchas culturas. La luz puede proceder del rostro «radiante» de Dios: Sal 31,17; 67,2, etc.

El *fuego* es elemento de la divinidad, símbolo o acompañante. inaccesible, purificador o destructor:

¿Quién de nosotros habitará
 un fuego devorador?
¿Quién de nosotros habitará
 una hoguera perpetua? (Is 33,14)

Mirad: el Señor en persona viene de lejos.
 Arde su cólera con espesa humareda;
sus labios están llenos de furor,
 su lengua es fuego devorador.
... ...
Que está preparada hace tiempo en Topet,
 está dispuesta, ancha y profunda,
una pira con leña abundante;
 y el soplo del Señor,
 como torrente de azufre,
 le prenderá fuego. (Is 30,27.33)

El agua es también símbolo frecuente de la divinidad. Ya vimos el salmo 36. Aparece en su ambivalencia en el salmo 42: Dios es el agua que apaga la sed y da la vida, es el agua de la cascada arrolladora. Cf. Ph. Reymond, *L'eau, sa vie et sa signification dans l'Ancient Testament* (VTS 6; Leiden 1958).

Varios de los símbolos precedentes han sido estudiados en monografías, que de ordinario se fijan en el aspecto doctrinal y descuidan o presuponen el análisis poético.

e) La *experiencia*. Cuando el hombre percibe intelectualmente, espiritualmente, la presencia o acción de Dios, no parece que el poeta emplee una imagen. En cambio, cuando apela a los sentidos para expresar su experiencia, sentimos que los usa como símbolos de otro tipo de experiencia trascendente, en parte al menos inefable. Apelando a la sensación, el poeta insinúa el carácter de inmediatez, de concreción y prolongación quieta de la experiencia espiritual. Entre los sentidos, el más usado es el oír: cuando su objeto es la palabra de Dios, suena en sentido propio. Aun a éste no le falta la condición analógica, ya que el hombre oye un oráculo profético, palabra de hombre, o imágenes auditivas en su fantasía. El sentido de la vista, con Dios como objeto, se usa y se niega en el AT, y con tal ambigüedad se puede dar a entender el valor analógico de la afirmación. El hombre ve a Dios, pero es otro ver que también hay que llamar no ver. Menos frecuentes son los sentidos del gusto, olfato y tacto. Por eso los casos en que aparecen cobran relieve.

En la ya citada «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana leo este terceto (vv. 82-84):

Ojos, oídos, pies, manos y boca,
hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
serán del mar de Dios cubierta roca.

El Capitán sólo menciona ver y oír, pues la boca la reserva para hablar. En la tradición cristiana, el uso simbólico de los sentidos como expresión de la experiencia trascendente, quizá como iniciación a ella, se ha afirmado sobre todo por influjo de Buenaventura y de Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales,* con el nombre de «aplicación de sentidos». El punto de partida se encuentra en el AT, como muestran los siguientes ejemplos:

Contempladlo y quedaréis radiantes...
Gustad y ved qué bueno es el Señor...
(Sal 34,6.9)

El primero puede aludir a la irradiación del rostro de Moisés cuando se exponía al esplendor de la Gloria de Dios (Éx 34,29-35); aquella experiencia única la ofrece el salmista a todos. El segundo se refiere al gusto del paladar: gustar, saborear, qué dulce o sabroso es el Señor. El tacto es menos explícito; sobre todo si el verbo *dbq* = adherirse, pegarse, ya está lexicalizado (como nuestro sustantivo adhesión, adherirse a una causa o persona). Otros usos del verbo, también en los Salmos, demuestran su valor material. A manera de resumen, se pueden leer algunos versos del salmo 63, donde el simbolismo de los sentidos está propuesto o sugerido:

Mi garganta tiene sed de ti...
¡Cómo te contemplaba en el santuario,
viendo tu fuerza y tu gloria!...
Me saciaré como de enjundia y de manteca...
Mi aliento está pegado a ti,
y tu diestra me sostiene.
(Sal 63,2-3.6-9)

Dios «agarrando la mano» del hombre, **se lee en Sal 73,33** *(ʾḥz);* Is 41,13; 42,6; 45,1 *(ḥzq).*

6. *Análisis de los símbolos*

Los símbolos bíblicos, cuando no han sido reducidos a puros conceptos, es decir, cuando no se les ha despojado de su calidad imaginativa, han sido estudiados de modos diversos. Lo que digo de los símbolos vale de las imágenes en general.

La interpretación de *religiones comparadas* ha sido una de las más frecuentes, especialmente en el campo de los mitos. También la oración bíblica ha sido comparada con la de otras religiones. Como los símbolos arquetípicos son por naturaleza universales y como todos los hombres comparten muchas experiencias comunes, no es extraño que a las imágenes bíblicas correspondan otras semejantes en otros pueblos. El análisis de estos contactos imaginativos puede iluminar mutuamente y podría explotarse en lo que hoy se llama inculturación.

La *interpretación psicoanalítica* corre el riesgo sabido: el reduccionismo de signo sexual. Véanse las colaboraciones reunidas por Yorick Spiegel (ed), *Psychoanalistische Interpretationen biblischer Texte* (Munich 1972). Menos estrecha es la versión de Jung, que no ha tenido adeptos en el mundo bíblico. Cf. G. Cope, *Symbolism in the Bible and the Church* (Londres 1959).

Centrándose en la Biblia, es muy útil el análisis *comparativo.* Si fuera posible, diacrónico, siguiendo el proceso de una imagen. Esto es muy difícil por lo poco que sabemos de la datación de los textos del AT. La comparación sincrónica es posible. Tiene a su favor que el mundo de imágenes y símbolos está menos datado que otros factores o aspectos; se desprende más fácilmente de su contexto original. El reino de la fantasía es menos «histórico», los símbolos son abiertos y expansivos. Por ejemplo, es notable la persistencia del símbolo conyugal durante ocho siglos, desde Oseas al libro de la Sabiduría.

Sí es posible, y está casi todo por hacer, el estudio de los símbolos en su vida posbíblica. Sería un interesante capítulo de la historia de la interpretación. La lectura simbólica del Antiguo Testamento ha dominado la exégesis cristiana hasta el siglo XVII.

Es capital el análisis de imágenes y símbolos *dentro de la obra* a que pertenecen. Se diría que ése debe ser el primer requisito. Pero en la práctica se procede mejor por movimiento alterno o circular, yendo y viniendo del estudio inmanente a la comparación.

Lo que es esencial siempre, ya lo dije al principio, es el uso de la fantasía como órgano connatural al objeto poético. No es legíti-

mo decir que el entendimiento es objetivo y la fantasía es subjetiva. Ambas son operaciones del sujeto que contempla o analiza. Lo justo es usar el órgano adaptado al objeto. Podría confirmarlo aquí con algún ejemplo práctico; pero el capítulo se ha alargado y en este volumen hay otros artículos que tratan el tema: el 6, *Tres imágenes de Isaías,* y el 7, *Dos poemas a la paz;* el 4, *El lenguaje imaginativo de los salmos,* y el 5, *Lenguaje mítico y simbólico en el Antiguo Testamento.*

BIBLIOGRAFIA

Aunque selecta, tendrá que ser más abundante.

L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 269-307.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 251-272.

D. Buzy, *Les symboles de l'Ancien Testament* (París 1923).

S. J. Brown, *Image and Truth: Studies in the Imagery of the Bible* (Roma 1955).

A. Brunner, *Die Religion* (Friburgo 1956). Importante el capítulo *Gestalt, Bild und Archetypen,* pp. 154-170.

J. Hempel, *Das Bild in Bibel und Gottesdienst* (Tubinga 1957).

W. Stählin, *Das Bild der Natur* (Stuttgart 1958). Aunque se fija más en el NT, es importante la exposición de principios generales.

E. Biser, *Theologische Sprachtheorie und Hermeneutik* (Munich 1970).

O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das AT. Am Beispiel der Psalmen* (Colonia 1972). Interesante como estudio comparativo de culturas y de literaturas con plástica. En obras posteriores ha continuado este tipo de estudios sobre Job y el Cantar de los Cantares.

R. Lack, *La Symbolique du Livre d'Isaïe* (Roma 1973). Aunque trata de un libro bíblico, ofrece mucho material de valor general y una buena bibliografía comentada.

G. B. Caird, *The Language and Imagery of the Bible* (Londres-Filadelfia 1980).

K. H. Schelkle, *Auslegung als Symbolverständnis:* TüTQ 132 (1952) 129-151.

H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture,* 4 vols. (París 1959-1964). Fundamental para la historia de la interpretación.

Otros muchos artículos tratan de una imagen en particular, de un libro, de una perícopa.

IX

FIGURAS

Introducción

Voy a tratar brevemente de otros recursos de estilo que, por comodidad, voy a llamar «figuras», según la denominación clásica, aunque quizá no todos pertenezcan a la categoría. No voy a tratar de todos, ni mucho menos, para no incurrir en una estilística al modo botánico.

El trabajo se simplifica y se complica porque tenemos hoy tres instrumentos de trabajo, tres repertorios clasificados de tropos y figuras con citas del Antiguo Testamento o de toda la Biblia. Por orden cronológico son:

E. W. Bullinger, *Figures of Speech in the Bible* (Londres 1898). Reimpreso recientemente (Grand Rapids 1968).

E. König, *Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die Biblische Litteratur* (Leipzig 1900).

W. Bühlmann/K. Scherer, *Stilfiguren der Bibel* (Friburgo 1973).

El primero es un volumen de 1104 páginas, repartido en unas doscientas diez categorías o «figuras», con abundantes subdivisiones. La presentación gráfica es excelente, toda pensada para el uso cómodo del lector. Incluye toda la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, prosa y verso.

El segundo ocupa 421 páginas, con los datos apretados al máximo. La disposición gráfica está pensada para ahorrar espacio al libro y quitarle tiempo al lector que intenta consultarlo. Hay una gran preocupación por sistematizar las categorías. Abundan las referencias a clásicos grecolatinos.

El tercero es un manual de 113 páginas. Más de doscientas categorías, definiciones breves y claras, ejemplos escogidos.

La masa de datos de los dos primeros y la diligentísima diferenciación de categorías a primera vista ayudan al que consulta. Pero se vuelven contra él por otra razón: dichos autores no distinguen debidamente lo que es estilístico y lo que es simplemente gramatical. Muchos de los casos aducidos pertenecen simplemente a la gramática hebrea. Además no aprecian el fenómeno de la lexicalización (conocido en la metáfora): lo que un día fue quizá recurso de estilo se ha degradado y se ha con-

vertido en uso normal. Así resulta que quien se ocupa de análisis estilístico o poético tiene que compulsar cada ejemplo aducido.

Finalmente, es curioso que retornamos, de forma más refinada, a los primeros intentos de Santos Padres para probar el valor literario de la Biblia. (Véase *El estudio literario de la Biblia,* pp. 229-256 de este volumen.)

Voy a seleccionar unos cuantos procedimientos que, por larga experiencia, me parecen más interesantes o útiles para apreciar la poesía hebrea bíblica.

I. CITA, ALUSION, REMINISCENCIA

La *cita* repite una frase de otro —autor o texto—, diciendo o callando la fuente; en la poesía bíblica no se suele aducir la fuente. La *alusión* señala con el dedo, apunta desde lejos, a un hecho conocido, una tradición compartida, un texto difundido; la alusión invita a una presencia disimulada o discreta. Más que la cita, la alusión pide la colaboración inteligente del lector; es más, a veces se practica como privilegio cultural; otras veces, como desafío a la agudeza del lector. La *reminiscencia* puede ser inconsciente, provocada por asociación.

Reminiscencia y alusión son más probables al término de un proceso, cuando una tradición se ha saturado. Los límites entre las tres categorías no son rígidos. Comenzaré comentando un salmo tardío, rico en el procedimiento y quizá por ello pobre de inspiración: el 144 (apurando la traducción para mostrar las correspondencias):

1 Adiestra mis manos para el combate,
mis dedos para la pelea.

Adiestra mis manos para la guerra.
(Sal 18,35)

Por esa frase y por los predicados del Señor, el salmo 144 comienza como si fuera davídico o al menos real.

3 Señor, ¿qué es el hombre para que te fijes en él,
qué el ser humano para que te ocupes de él?

¿Qué es el humano para que te acuerdes de él,
el hijo de Adán para que cuides de él?
(Sal 8,5)

Se diría una cita *ad sensum,* con cambio de los verbos y ligera variación de los sustantivos; la frase ha cambiado profundamente de contexto. Muy diverso es lo que hace Job citando ese verso:

¿Qué es el hombre para que le des importancia,
para que te ocupes de él;
para que le pases revista por la mañana
y lo examines a cada momento?
(Job 7,17-18)

Job cita el salmo para retorcer su sentido: mejor sería que Dios no se ocupase del hombre, que lo dejase en paz; porque se ocupa de modo inquisitivo, pidiendo cuentas, sin pasarle una. Citar para retorcer el sentido, para volverlo contra alguien, es un procedimiento polémico, más sorprendente si se revuelve contra Dios. Volvamos al salmo 144:

4 El hombre es igual que un soplo.

Todo hombre es un soplo. (Sal 39,6)
Un soplo son los hijos de Adán. (Sal 62,10)

4b Sus días como sombra que pasa.

Una sombra son mis días sobre la tierra.
(Job 8,9)

Soplo y sombra son dos imágenes reconocibles; el verso puede ser cita mental o reminiscencia. La imagen y el motivo han pasado de la súplica afligida a la acción de gracias.

5b Toca los montes y echarán humo.

Toca los montes y echarán humo.
(Sal 104,32)

6 Fulmina el rayo y dispérsalos,
dispara tus saetas y desbarátalos.

Disparando sus saetas los dispersaba
y sus continuos relámpagos los desbarataban.
(Sal 18,15)

Retorna al salmo 18, citado al comienzo; en cambio, el rasgo del humo, que en el salmo 18 se dice de las narices de Dios, aquí se traslada a los montes. ¿Hay en ello una alusión tácita a la teofanía del Sinaí? Éx 19,18: «El monte Sinaí era todo una humareda».

7 Extiende la mano desde arriba, defiéndeme,
líbrame de las aguas caudalosas.

Extiende desde el cielo y agárrame
para sacarme de las aguas caudalosas.
(Sal 18,17)

Por los cambios de sinónimos parece cita de memoria, *ad sensum*. El «canto nuevo» del v. 9 es dato que recurre seis veces en el salterio.

Como se ve, la primera parte de este salmo aprovecha motivos, frases, imágenes precedentes. Alude a David, quizá al Sinaí. Algunos han llamado a esto «estilo antológico» (Robert), con expresión poco feliz. Tampoco es centón en sentido estricto. En el nuevo contexto creado, los elementos citados o aludidos adquieren significado o connotación nueva. El lector tiene que sentirse en casa y encontrando algo nuevo. Es una estética especial, de segunda mano, muy fiel a la tradición. Al llegar al verso 12, el salmo cambia de estilo y tema concreto. Se ocupa del bienestar social —tarea muy davídica— en una serie de peticiones concretas, expresadas con acierto. Hay que comparar la primera parte del salmo con la segunda para apreciar lo que es el estilo de citas y alusiones:

12 Sean nuestros hijos un plantío,
crecidos desde su adolescencia;
nuestras hijas sean columnas talladas,
estructura de un templo.
13 Que nuestros silos estén repletos
de frutos de toda especie,
que nuestros rebaños a millares
se multipliquen en los establos
14 y nuestros bueyes vengan cargados.
Que no haya brechas ni aberturas
ni alarma en nuestras plazas.

De otros salmos cercanos, probablemente tardíos, cito:

Recuerdo los tiempos antiguos,
medito todas tus acciones,
considero la obra de tus manos;
extiendo mis brazos hacia ti,
tengo sed de ti como tierra reseca.
(Sal 143,5-6)

Se oyen reminiscencias claras de Sal 77,6: «Repaso los tiempos antiguos... lo medito», y 63,2: «Mi garganta tiene sed de ti... como tierra reseca». Algo semejante en Sal 145,15: «Los ojos de todos están aguardando, tú les das comida a su tiempo», indudable resonancia de Sal 104,27: «Todos ellos aguardan a que les eches comida a su tiempo».

Las alusiones no siempre son fáciles de identificar, de comprobar, de descubrir. Los medios a nuestra disposición son una colección muy restringida de textos literarios de un pueblo, que se extienden en el curso de muchos siglos. No conocemos el caudal de literatura oral, de lo que no pasó a los textos oficiales o canónicos, de leyendas y canciones populares; no conocemos multitud de hechos y situaciones. En este sentido, muchas alusiones no podemos captarlas. Es seguro que, como lectores, pecamos por defecto y empobrecemos los textos. En nuestro afán de no perdernos una alusión, podemos exagerar y confundir alusión con reminiscencia. En conjunto, me parece mejor pecar por exceso, para compensar lo que perdemos. Tales referencias cruzadas abundan en nuestros comentarios; yo cito aquí unos ejemplos, indicando su vertiente literaria: la alusión como recurso poético.

Sal 147,4: «Cuenta el número de las estrellas, a cada una la llama por su nombre». ¿Hay una alusión al relato de Gn 15? Allí Dios manda al patriarca Abrán contar las estrellas; lo que no puede Abrán, lo puede Dios. ¿Hay alusión polémica a los astrónomos de Babilonia, que pretenden poner nombre a estrellas y constelaciones para sus prácticas de adivinación? (cf. Is 47,13).

Sal 149,9: «Ejecutar la sentencia dictada es un honor para todos sus adictos». Este texto de espíritu macabaico, quizá perteneciente a círculos de *ḥăsîdîm,* podría aludir a la ejecución de la sentencia contra el rey Agag, rehusada por Saúl con falso pretexto (1 Sm 15). Ejecutar una sentencia que Dios ha dictado puede ser una obligación del hombre, un honor de los elegidos.

Is 24,18b se encuentra en la gran escatología: «Se abren las compuertas del cielo». Se puede dar por cierta la alusión al diluvio (Gn 7,11); la palabra rara *ʾărubbôt* lo confirma.

Jr 50,3: Desde el norte vendrá el enemigo que derrotará a Babilonia. Aunque este texto no fuera de Jeremías, incluido en su libro, nos hace recordar que el enemigo de Israel, el que destruyó nación, ciudad y templo, venía desde el norte, y era Babilonia. A ella le toca lo que ella hizo; se cambian los papeles, y el poeta lo dice con una alusión.

Jr 51,13 va también contra Babilonia, a quien intima el poeta: «¡Ciudad opulenta, que vive entre canales! Te llega el fin, te cortan la trama». Esa imagen del telar la conocemos por la plegaria de Ezequías (Is 38,12). Es posible que el poeta aluda a ella o que fuera expresión común: la muerte como el corte de la trama de la vida que se teje en el telar.

Jr 51,27 compara los caballos a la langosta; Joel compara la plaga de langosta a un asalto de caballería. ¿Qué relación hay entre ambos? No podemos datarlos con certeza, no sabemos si hay dependencia, no sabemos si es pura coincidencia de la intuición poética.

II. PREGUNTA, EXCLAMACION, APOSTROFE, SENTENCIA

Entre las figuras retóricas más «retóricas» están la pregunta, la exclamación y el apóstrofe. Mientras que la sentencia o aforismo pertenece más bien al ensayo, la reflexión, la didáctica.

Pues bien, en buena parte de la poesía hebrea estas figuras abundan y se entremezclan, confiriendo gran movilidad y viveza al desarrollo. Eso sucede sobre todo en la literatura profética. No es extraño, porque los profetas son en gran parte predicadores: en nombre de Dios se dirigen al pueblo para moverlo a comprender y convertirse. Para ello emplean los recursos naturales de la oratoria, el arte de persuadir; recursos que no fueron inventados, sino identificados, descritos y clasificados por los retóricos clásicos. Se diría que la sentencia o aforismo, al subirse a lo general y aun universal, pierde el contacto inmediato con el público. No es así, sino que las sentencias son arrastradas sin ahogarse en la corriente del discurso y lo elevan o profundizan. Como un cielo que se refleja en un curso fluvial.

1. *Un ejemplo*

Lo más importante para apreciar buena parte de la poesía bíblica es la combinación libre de diversas figuras. Con todo, por razones de exposición, me dedico a tratarlas por separado, no sin antes ofrecer un ejemplo típico de entrada, casi como programa. El capítulo 2 de Jeremías se presenta hoy como la requisitoria de Dios contra su pueblo en una querella o pleito contradictorio. Es el discurso de la parte ofendida que intenta provocar el reconocimiento y arrepen-

timiento de la parte ofensora, para llegar a una reconciliación. Es, por tanto, una pieza retórica muy personal, pues no es un fiscal externo a las dos partes, ni mucho menos un juez que hace balance y pronuncia desapasionadamente la sentencia.

Lo primero, aunque dirigido en segunda persona a Jerusalén —personificación femenina, conyugal, de la comunidad—, es un recuerdo personal. El hablante habla de sí en primera persona: más que la información, cuenta la expresión de amor defraudado:

2 Recuerdo tu cariño de joven,
tu amor de novia,
cuando me seguías por el desierto,
por tierra yerma.

Después se dirige a la comunidad: «Escuchad, casa de Jacob». Comienza con una pregunta retórica, desafiante: «¿Qué delito encontraron en mí vuestros padres para alejarse de mí?» (5). En la pregunta va incluida la respuesta negativa; es negación enérgica, porque desafía al interlocutor a que conteste sabiendo que no puede y que demostrará así culpa e inocencia respectivas. Se ha remontado a los antepasados y ahora (6), refinadamente, introduce una digresión por negación: cita negando, cita las palabras textuales que no pronunciaron y debían haber pronunciado. Terminada la digresión, sigue hablando a la otra parte (7-8), en una antítesis de lo que él hizo por ellos y lo que ellos hicieron o no hicieron. Del enunciado pasa al apóstrofe en imperativo: «navegad..., mirad». Siguen, muy cercanas, una pregunta retórica y una exclamación:

11 ¿Cambia un pueblo de dios?
Y eso que no es Dios...
12 ¡Espantaos, cielos, de ello!
¡Horrorizaos y pasmaos!

La exclamación apostrofa a un personaje, una personificación, que no había sido introducido antes, pero se puede suponer por el género de pleito o querella. En el v. 14 vuelven las preguntas retóricas con una variación: Dios no se dirige al pueblo en segunda persona, sino que habla de él en tercera persona, aunque en voz alta para ser escuchado. Un modo refinado de dirigirse sin dirigirse; como si los interpelados fueran una tercera persona de cuya situación nos sorprendemos. Pues las dos preguntas retóricas expresan extrañeza y curiosidad, retóricamente fingidas:

14 ¿Era Israel un esclavo
o un nacido en esclavitud?
Pues ¿cómo se ha vuelto presa de leones
que rugen contra él con gran estruendo?

En 16b vuelve a la segunda persona, descargando sobre ella lo que la digresión en tercera persona había represado. Los vv. 17-18 son una serie de preguntas: unas son simplemente retóricas con la respuesta positiva incorporada. Las otras dos fingen pedir respuesta, para que el interpelado vea y confiese o para hacerle comprender su error:

17 ¿No te ha sucedido todo eso
por haber abandonado al Señor, tu Dios?
18 Y ahora, ¿qué buscas rumbo a Egipto?
¿Beber agua del Nilo?
¿Qué buscas rumbo a Asiria?
¿Beber agua del Éufrates?

Nuevo apóstrofe en imperativo: «Mira y aprende» (19), introduciendo una sentencia o aforismo, un principio general: «Es malo abandonar al Señor»; principio que se concreta en el contexto y con la precisión «tu Dios».

Sigue en segunda persona, citando al acusado sus palabras, como acto de acusación: «No quiero servir» (20). En el v. 23, una pregunta retórica introduce la réplica del acusado, negativa, para refutarla: «¿Cómo te atreves a decir: 'No me he contaminado'?» Otra pregunta en el v. 24, con respuesta negativa incluida. Apóstrofe en imperativo y cita de la respuesta: «¡Ni por pienso!» en el v. 25. En el v. 26 pasa de nuevo a la tercera persona, como si la parte ofendida contase a otros —¿a un jurado?— lo que ha hecho la parte ofensora; se incluyen palabras textuales incriminatorias.

En los vv. 28-29, nuevo movimiento de preguntas y exclamaciones:

¿Y dónde están los dioses que te hacías?
¡Que se levanten ellos y te salven del apuro!
Pues tantos como poblados eran tus dioses, Judá.
¿Por qué me ponéis pleito, si sois todos rebeldes?

Siguen las preguntas en los vv. 31-32a y las exclamaciones en el v. 33, y cita de palabras del acusado en el v. 35. Tras la exclamación del v. 36 viene la sentencia de condena.

Así es un discurso de dos o tres páginas. No he escrito un comentario literario completo; sólo me he fijado en el movimiento retórico de preguntas retóricas con diversa función, exclamaciones, apóstrofes al interpelado y a un personaje que asiste. Habla siempre uno, la parte ofendida; habla de sí en primera persona, del ofensor en tercera, al ofensor en segunda; cita palabras antiguas y nuevas del ofensor; hace un enunciado general. Es el movimiento o la movilidad que ya observó König («Bewegheit», *Stilistik, Rhetorik, Poetik,* pp. 228-232). A lo cual hay que añadir en otros casos los cambios de persona hablante y los elementos de diálogo y monólogo que explicaré más adelante.

2. *Pregunta*

Voy a distinguir la pregunta retórica en sentido estricto y la pregunta sapiencial. Es común a ambas el carácter ficticio, su función estilística. En forma de pregunta se significa otra cosa: se afirma o se niega, se duda, se incita, se expresa extrañeza, indignación. Es recurso flexible y frecuente.

a) Bullinger, con criterio maximalista, cuenta 329 *preguntas retóricas* en Job y 195 en Jeremías. No es rara la serie de preguntas, a manera de cascada, como la que derrama Dios sobre el inerme e ignorante Job (cap. 38).

¿Qué ganas con mi muerte,
con que yo baje a la fosa?
¿Te va a dar gracias el polvo
o va a proclamar tu lealtad?
(Sal 30,10)

Como si el orante quisiera convencer a Dios con sus razones:

Señor, ¿quién como tú...? (Sal 35,10)

¡Despierta, Señor! ¿Por qué duermes?
¡Levántate, no nos rechaces más!
¿Por qué nos escondes tu rostro...?
¡Levántate a socorrernos...!
(Sal 44,24-25.27)

Como Jr 2, combina eficazmente apóstrofe con pregunta retórica. El salmo 50 es una requisitoria del mismo género que Jr 2; encontramos en ella preguntas y apóstrofe. Con preguntas retóricas

ex abrupto se abren Sal 52 y 58. Sal 59,8 cita la pregunta desafiante de los injustos: «¿Quién nos oye?»; lo mismo Sal 64,6: «¿Quién lo descubrirá?».

¿Hasta cuándo, Señor?
 ¿Vas a estar siempre enojado?
 ¿Van a arder como fuego tus celos?...
¿Por qué han de decir los paganos:
 «Dónde está tu Dios»? (Sal 79,5.10)

Es interesante la pregunta dentro de la pregunta. La segunda es de burla; la primera, de rechazo.

Is 40,12ss comienza con tres preguntas compuestas de varios miembros, y coloca otras tres en los vv. 18, 21 y 25. Todo para establecer y exaltar la naturaleza incomparable de Dios. De modo semejante, Is 44,6-8 con cuatro preguntas, concentradas en poco espacio, de tres tipos: ¿Quién...? ¿Acaso no...? ¿Acaso...? La misma concentración y variedad en Is 50,1-2:

¿Dónde está el acta de repudio
 con que despedí a vuestra madre?
¿O a cuál de mis acreedores os he vendido?...
¿Por qué, cuando vengo, no hay nadie,
 cuando llamo, nadie responde?
¿Tan corta es mi mano que no puedo redimir?
 ¿O es que no tengo fuerza para librar?

En Is 58 es el pueblo quien reprocha a Dios, y Dios responde con sus preguntas:

¿Para qué ayunar, si no haces caso;
 mortificarnos, si tú no te fijas?
... ...
¿Es ése el ayuno que Dios desea...?
 ¿A eso lo llamáis ayuno...?
 (Is 58,3.5)

b) Llamaré *preguntas sapienciales* las que hace el maestro como recurso para excitar el interés, plantear el estado de la cuestión, para despertar la atención y provocar la colaboración de los alumnos. El profesor pregunta, mostrando que su enseñanza es resultado de una búsqueda. Es lógico que abunden más en textos sapienciales, y así comenzaré con el Eclesiástico:

¿Un linaje honroso? —El linaje humano.
¿Un linaje honroso? —Los que respetan a Dios
¿Un linaje abyecto? —El linaje humano.
¿Un linaje abyecto? —Los que quebrantan la ley.
(Eclo 10,19)

A la vivacidad de la pregunta repetida se une el ingenio de las respuestas cruzadas, iguales y opuestas. La respuesta siempre es el hombre en su polaridad o ambivalencia, la diferencia sucede en la actitud religiosa y ética.

¿Quién compadece al encantador mordido?...
Lo mismo al que se junta con el arrogante...
(Eclo 12,13-14)

¿Cómo puede juntarse el jarro con la olla?
Chocará con ella y se romperá.
(Eclo 13,2)

¿Qué hay más brillante que el sol?
—Pues también él tiene eclipses.
(Eclo 17,31)

¿Qué hay más pesado que el plomo?
¿Cómo se llama? —Necio.
(Eclo 22,14)

La pregunta puede servir para introducir una comparación; la explicación toma forma de respuesta. En el último ejemplo funciona como acertijo.

Encontramos este tipo de pregunta en algunos salmos llamados sapienciales:

¿Hay alguien fiel al Señor?
—Le enseñará el camino escogido.
(Sal 25,12)

¿Hay alguien que quiera vivir
y desee pasar años prósperos?
—Guarda tu lengua del mal,
tus labios de la falsedad.
(Sal 34,13-14)

La pregunta sustituye con énfasis a una condicional ordinaria. En Job encuentro la pregunta retórica más fácilmente que la sa-

piencial. No falta en la literatura profética. Semejante a las comparaciones del Eclesiástico es la siguiente de Jr 13,23: «¿Puede un etíope cambiar de piel o una pantera de pelaje?». Is 63,1 inicia con preguntas de fingida ignorancia un diálogo ficticio.

3. *Exclamación, epifonema*

a) Tu nombre es admirable. ¡Qué admirable es tu nombre! La *exclamación* añade sentimiento a la simple información. Donde el enunciado propone, la exclamación expresa. Es forma de lenguaje elemental, que el estilo literario puede explotar. Apenas tiene variedades, pues el lenguaje no distingue entre los diversos sentimientos que se expresan. Con el mismo signo lingüístico expresa admiración, entusiasmo, gozo, tristeza, desánimo... Es la dimensión del objeto, la intensidad del sentimiento, lo que expresa la exclamación. Puede abrir o cerrar un poema, y suele ser más eficaz cuando interrumpe inesperadamente. Se combina fácilmente con la interrogación, como hemos visto. Suele ser breve, no aguanta la complejidad sintáctica. No se prodiga en series.

El salmo 133 comienza: «Mirad: qué dulzura, qué delicia convivir los hermanos unidos». Sal 3,2 pondera el número: «Señor, cuántos son mis enemigos». Sal 31,20 interrumpe la súplica exclamando: «Qué bondad tan grande, Señor, reservas para tus fieles». También Sal 21,2, que empareja enunciado y exclamación; 36,8; 66,3; 84,2; 92,6; 119,103; 139,17. No es extraño que abunden las exclamaciones en el Cantar de los Cantares.

La elegía es también género propicio a la exclamación:

> ¡Cómo se ha vuelto ramera la ciudad fiel!
> (Is 1,21)
>
> ¡Qué solitaria está la ciudad populosa!
> (Lam 1,1)
>
> ¡Ay, el Señor nubló con su cólera a la capital, Sión!
> (Lam 2,1)
>
> ¡Ay, que se ha vuelto pálido el oro,
> el oro más fino! (Lam 4,1)
>
> ¡Cómo has caído del cielo! (Is 14,12)
>
> ¡Ay, arrancado y quebrado el martillo del mundo!
> (Jr 50,23)

Hay un género literario que consiste en simple exclamación o comienza con ella: son los ayes. Habacuc hace entonar a un grupo la copla de los cinco ayes:

¡Ay del que acumula bien ajeno...!
¡Ay del que mete en casa ganancias injustas...!
¡Ay del que construye con sangre la ciudad...!
¡Ay del que emborracha a su prójimo...
para remirarlo desnudo!
¡Ay del que dice a un leño: «Despierta»!
(Hab 2,7.9.12.15.19)

La primera profecía del libro de Isaías comienza con estos elementos: un apóstrofe a cielos y tierra, un enunciado del delito, una exclamación. Is 45,9-11 lanza dos ayes. Más eficaz resulta la exclamación cuando interrumpe el discurso, como en Ez 16,22-23:

Con todas tus abominables fornicaciones
no te acordaste de tu niñez,
cuando estabas desnuda y en cueros
chapoteando en tu propia sangre.
Y encima de tanta maldad, ¡ay de ti, ay de ti!,
te edificabas alcobas... en todas las calles.

La exclamación retórica estiliza apenas un fenómeno normal del lenguaje.

b) Cuando la exclamación suena al final, como cadencia conclusiva, la suelen llamar *epifonema;* si bien algunos llaman epifonema también a cualquier reflexión conclusiva. Así el salmo 3 se cierra con un epifonema, que es apóstrofe más que exclamación:

De ti, Señor, viene la salvación
y la bendición para tu pueblo.
(Sal 3,9)

El salmo 66 se desarrolla con bastante movimiento: se dirige a la asamblea, a todos los pueblos, a Dios, a la asamblea; y cierra exclamando:

Bendito sea Dios, que no rechazó mi súplica
ni me retiró su favor.
(Sal 66,20)

En ese sentido amplio podemos considerar como epifonema la conclusión de una de las intervenciones de Job. Después de haber descrito, en polémica con sus interlocutores, la dicha y el bienestar de los malvados, cierra su discurso:

> ¿Y me queréis consolar con vaciedades?
> Vuestras respuestas son puro engaño.
> (Job 21,34)

En cambio, en Eclo 13,15-24, instrucción sobre el trato de ricos y pobres, el epifonema es una máxima o sentencia:

> Buena es la riqueza adquirida sin culpa,
> mala es la pobreza causada por la arrogancia.
> (Eclo 13,24)

4. *Apóstrofe*

No llamamos apóstrofe al hecho de dirigir el discurso a otros, pues eso es normal y es sustancia de la oratoria. Sino al interpelar de repente a alguien, interrumpiendo el curso de la exposición.

Is 49,1-13 se suele considerar como el segundo cántico del Siervo. Habla primero el Siervo a su público, después el Señor a su Siervo, explicándole su misión, anunciando el retorno de los exiliados: «pastarán, tendrán praderas... no pasarán hambre ni sed... porque los conduce el Compasivo... Convertiré mis montes...». De repente se interrumpe el anuncio: el Señor apostrofa a un público anónimo para que presencie el retorno, después apostrofa a cielo y tierra.

> Miradlos venir de lejos;
> miradlos, del norte y del poniente...
> Exulta, cielo; alégrate, tierra;
> romped en aclamaciones, montañas.
> (Is 49,12-13)

También es conclusivo el apóstrofe de Zac 2,17. Después del solemne anuncio de restauración, suena esta llamada:

> ¡Silencio todos ante el Señor,
> que se levanta en su santa morada!
> (Cf. Hab 2,20)

Muy eficaz es uno ya citado, porque el poeta introduce violentamente el apóstrofe en medio de la imagen, como evocando poética-

mente los gritos de mando; Nah 2,9: «Nínive es una alberca cuyas aguas se escapan. ¡Deteneos, deteneos! Pero nadie se vuelve». Algo semejante en Jr 12,9:

Mi heredad se había vuelto un leopardo
y los buitres giraban sobre él:
¡Venid, fieras agrestes, acercaos a comer!

En los salmos, lo normal es dirigirse a Dios o a la asamblea, invitándola a la alabanza. No es anómalo que el orante apostrofe a Dios. Lo extraño es que se salga del marco de la plegaria para interpelar a otros. Por ejemplo: «Apartaos de mí, los malhechores...» (Sal 6,9).

Al mismo estilo pertenece el comienzo «profético» del salmo 58.

5. *Sentencia*

Una máxima o sentencia en medio de un discurso o de un poema es lo contrario de las figuras precedentes. Es un calmar la emoción, aquietar el movimiento, remansar la corriente. No es quitar fuerza, pues un remanso puede profundizar las aguas. Así, pues, no entran en este apartado los proverbios sueltos de la colección que conocemos como libro de los Proverbios. Abundan en instrucciones sapienciales, por ejemplo, en el Eclesiástico; no es de extrañar, y basta mencionarlo de paso con algún ejemplo:

Porque «el oro se acrisola en el fuego»
y el hombre que Dios ama
en el horno de la pobreza.
(Eclo 2,5)

El agua desgasta las piedras...
y tú destruyes la esperanza del hombre.
(Job 14,19)

Más significativa es la sentencia general en los oráculos proféticos. Por ejemplo, Is 40,31: «Los que esperan en el Señor renuevan sus fuerzas»; Is 45,20b: «No discurren los que llevan un ídolo de madera»; Is 57,13: «El que se refugia en mí heredará el país». Ezequiel cita un par de refranes: «Los padres comieron agraces y los hijos tuvieron dentera» (Ez 18,2); «De tal madre, tal hija» (Ez 16,44).

Oseas es un autor que se mueve todo el tiempo en hechos y situaciones concretas, del pasado y el presente, sin levantarse a re-

flexiones universales. Por eso es más llamativo, y para muchos sospechoso, el colofón:

Los caminos del Señor son rectos:
por ellos caminan los justos,
en ellos tropiezan los pecadores.
(Os 14,10)

Uno de los momentos más intensos del Cantar de los Cantares sucede cuando, hacia el final, los enamorados adoptan un tono sentencioso cantando al amor, su poder misterioso, su valor inapreciable, su vida inextinguible:

Porque es fuerte el amor como la Muerte,
es cruel la pasión como el Abismo;
es centella de fuego, llamarada divina;
las aguas torrenciales no podrán
apagar el amor, ni anegarlo los ríos...
(Cant 8,6-7)

III. IRONIA, SARCASMO, HUMOR

1. *Distinciones*

Los tres términos, tomados sin precisiones ulteriores, pertenecen al mundo de la risa y del ridículo, que es su correlativo («rid-ículo» viene de *rid-ere)*. Al pasar el ridículo a la literatura hablamos de lo cómico, en sentido genérico. Ridículo puede ser un personaje, un suceso, una situación; pero también el autor puede hacer ridículo el objeto, puede reírse con superioridad de una situación, con desprecio de una persona. En pocas palabras: el autor se ríe de otro o a costa de otro. Dando otro paso, el autor puede crear un personaje, provocar una situación literaria, para reírse de ellos y comunicar su risa al lector o público. Esa actividad supone normalmente una distancia fundamental o inicial. El autor se coloca fuera, a distancia, quizá por encima de su objeto, sea real o creado por él mismo. En un caso extremo, el autor se distancia y se ríe o sonríe de sí mismo.

En la estética actual, el término «ironía» ha adquirido una prestancia singular y también una extensión abusiva. Se distinguen al

menos: la ironía dramática, la ironía retórica, la ironía narrativa. La distinción se irá aclarando en la exposición.

Voy a comenzar con otra distinción más tradicional y más moderna: ironía, sarcasmo, humor. En las tres hay algún tipo de burla, las tres son un reírse de N o de X. En las tres hay un componente sustancial de distancia. La risa con distancia neutral la podemos llamar simplemente ironía. La risa distante del objeto para burlarse y cercana a él para hacerle daño la llamamos sarcasmo. La risa con la suficiente distancia para funcionar y envuelta o empapada de cariño o ternura —cercana— la llamamos humor. La distancia de los personajes para reírse —en el drama o la narración —la llamaremos ironía dramática. La distancia del tema narrativo o de sí como narrador la podemos considerar como ironía narrativa. Y parece quedar fuera la ironía meramente retórica.

Queda indicado el lugar preferente de las dos últimas: drama y narración. La ironía neutral y el sarcasmo encontrarán buen campo de actividad en la sátira. El humor puede difundirse por todas partes y manifestarse en cualquiera.

Los clásicos grecolatinos nos legaron dos formas básicas de ironía: la retórica, que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere decir, haciendo que se entienda; y la dramática o «sofoclea» (del *Edipo Rey* de Sófocles), que consiste en hacer decir a algún personaje algo que no entiende o de cuyo alcance no es consciente. Del humor como categoría estética se habla en los últimos siglos, aunque la práctica sea antigua.

No distingo por complacencia taxonómica, sino plantando mojones para encaminar al lector de los textos bíblicos. Una vez formulada la distinción, no tendré inconveniente en quebrantarla, si hace falta. Además, las distinciones tendrán valor heurístico, servirán para descubrir aspectos del texto bíblico quizá descuidados.

2. *Ironía retórica*

Por la entonación oral o por el contexto escrito, el autor da a entender que no se ha de tomar en serio, a la letra, lo que dice, sino en sentido contrario. Por ejemplo: «Entonces Nerón, con su bondad característica, mandó quemar como antorchas a un centenar de ciudadanos». Es evidente que «bondad» sustituye aquí, quiere decir «crueldad»; con el aliño de la burla. La distancia del sarcasmo es gradual.

En una requisitoria del Señor con su pueblo desterrado, recor-

dando la infidelidad pasada —«Yo no te avasallé pidiéndote sacrificios... Tú me avasallaste con tus pecados»—, el Señor pronuncia esta invitación:

> Recuérdamelo tú, y discutiremos;
> razona tú, y saldrás absuelto.
> (Is 43,26)

Que equivale a: No tienes que recordármelo, lo sé muy bien, y no pienses que vas a justificarte y salir absuelto. Notemos la forma de imperativo, frecuente en este tipo de ironía bíblica. Algo más adelante polemiza de nuevo: «Escuchadme, los valientes, que os quedáis lejos de la victoria» (Is 46,12). «Valientes» o paladines, que no saben vencer, es título irónico (en castellano, el adjetivo «valiente» ha lexicalizado casi ese matiz irónico: «¡Valiente regalo me ha hecho!»). Volviendo a los imperativos irónicos, he aquí dos ejemplos de una sátira —sátiras son la mayor parte de los oráculos contra paganos en la literatura profética:

> ¡Montad a caballo; lanzaos, carros; avanzad, soldados!...
> La espada se ceba, se sacia, chorrea sangre...
> Sube a Galaad por bálsamo...
> (Jr 46,9-11)

Lo primero es una invitación irónica a la derrota segura; lo segundo, invitación irónica a una cura imposible.

Cuando Am 4,1 llama «Vacas de Basán» a las mujeres de Samaría, el título es irónico. ¿En qué consiste la contrariedad? En usar como título honorífico lo que es un desprecio. Los jefes de una población pueden llamarse honoríficamente «Toros de Basán»; si sus mujeres se llaman «vacas», no es honor, sino burla de su gordura animalesca.

Leemos en Sof 1,7: «El Señor ha preparado un banquete/sacrificio, ha purificado/consagrado a sus invitados». Ofrecido por el Señor, y con rito de purificación, es banquete sacro o sacrificio, signo de amistad; irónicamente, se trata de «matanza», que es otro sentido de *zebaḥ*. La ironía se apoya también en la ambigüedad buscada o bivalencia significativa de la palabra. De modo análogo habla Ezequiel de un colosal banquete: la ironía está en la inversión de los papeles. No son hombres invitados a comer carne de volátiles o cuadrúpedos, pluma y pelo, sino animales invitados a comer cadáveres humanos: «Di a las aves de toda pluma y a las fieras salvajes: Reuníos y congregaos, venid de todas partes al banquete que

os he preparado, un banquete colosal en los montes de Israel. Comeréis carne y beberéis sangre; comeréis carne de héroes y beberéis sangre de paladines; ellos serán los carneros, corderos y machos cabríos, los novillos y cebones de Basán. Comeréis grasa hasta saciaros y beberéis sangre hasta embriagaros: es el banquete que os he preparado. Os hartaréis a mi mesa...» (Ez 39,17-20).

Sin pensarlo, me he deslizado en el sarcasmo, pues esa descripción detallada, esa profusión de manjares, expresa un ensañamiento que se combina con la distancia simple de la ironía.

Otra invitación irónica se escucha en la copla de/a la ramera:

Toma la cítara, recorre la ciudad,
ramera olvidada;
acompaña con tiento, multiplica las canciones,
para que se acuerden de ti.
(Is 23,16)

En Jr 11,15 es irónico el título que el Señor da a la ciudad/comunidad:

¿Qué busca mi predilecta en mi casa?
¿Ejecutar sus intrigas?

En Lam 4,21 es irónica la invitación al gozo:

Goza y disfruta, capital de Edom,
que a ti también te llegará la copa.

Irónico es el título o predicado que Ezequiel otorga al príncipe de Tiro:

¡Si eres más sabio que Daniel!
Ningún enigma se te resiste.
(Ez 28,3)

En el diálogo de Job con sus amigos, cada vez más polémico, no son raras las expresiones irónicas de los interlocutores:

¡Qué gente tan importante sois!
Con vosotros morirá la sabiduría.
(Job 12,2)

Tened paciencia mientras hablo
y, cuando termine, podréis burlaros.
(Job 21,3)

¡Qué bien has ayudado al débil
y socorrido al brazo sin vigor!
¡Qué bien has aconsejado al ignorante,
enseñándole con tanta habilidad!
(Job 26,2-3)

A veces son los personajes dentro del poema los que se expresan irónicamente; como los enemigos en Sal 22,9: «Se fio del Señor: que él lo ponga a salvo, que lo libre si tanto lo quiere». O los incrédulos de Is 5,19, desafiando al Señor: «Que se dé prisa, que apresure su obra para que la veamos». O en Jr 20,10, donde los enemigos retuercen contra el profeta el mote que él ha impuesto a Pasjur: «Oigo el cuchicheo de la gente: ¡Cerco de pavor!».

Véanse, finalmente, la invitación de Is 8,10: «Haced planes, que fracasarán; pronunciad amenazas, que no se cumplirán», y el título de Asiria en Is 30,7: «Fiera que ruge y huelga».

3. *Sarcasmo*

El sarcasmo se ensaña con el enemigo, se en-carn-iza (como «sarcasmo» viene de *sárx* = carne, así «encarnizar» de «carne»). No importa que sea para la ulterior curación de la víctima. De momento, lo mismo rasga la carne el bisturí del cirujano que la navaja del chulo. Más aún, cuando la burla la pronuncia un amigo, es más penetrante y desgarradora y dolorosa. No es extraño que lo oigamos, en boca de Dios, dirigido a su pueblo. Am 4,4-5 cierra una requisitoria de Dios con una serie de feroces imperativos:

Marchad a Betel a pecar, en Guilgal pecad de firme:
ofreced por la mañana vuestros sacrificios
y en tres días vuestros diezmos;
ofreced ázimos, pronunciad la acción de gracias,
anunciad dones voluntarios,
que eso es lo que os gusta, israelitas.

De modo semejante, invita Dios en Ez 20,39: «Cada uno que vaya a servir a sus ídolos, si no quiere obedecerme». Y, con violencia aún más despiadada, dice:

Añadid vuestros holocaustos a vuestros sacrificios
y comeos la carne. (Jr 7,21)

Menos patente es la burla de Am 2,13, en que Dios amenaza a Israel:

Pues mirad, yo os aplastaré en el suelo
como un carro cargado de gavillas.

Aplastar con un pacífico carro, y bajo el peso de una opima cosecha, añade sarcasmo a la amenaza.

El capítulo 47 de Isaías es una sátira contra Babilonia, la capital en figura de mujer. Prodiga los imperativos burlescos, porque describen su humillación; a medida que avanza, los imperativos se hacen sarcásticos, porque invitan a la ciudad a recurrir a sus medios tradicionales para salvarse:

Insiste en tus sortilegios, en tus muchas brujerías,
que han sido tu tarea desde joven;
quizá te aprovechen, quizá lo espantes.
Te has cansado con tus muchos consejeros:
que se levanten y te salven
los que conjuran el cielo,
los que observan las estrellas,
los que pronostican cada mes
lo que va a suceder. (Is 47,12-13)

Quizá haya que escuchar como sarcasmo, a pesar del tono contenido, Ez 15,1-8. El profeta toma la imagen tradicional y honorífica de Israel como viña del Señor para retorcerla violentamente: la echarán al fuego para cebar la lumbre.

4. *Oxímoron, paradoja y doble sentido*

a) Uno de los recursos lingüísticos para expresar la ironía es acoplar dos palabras incongruentes, de modo que una invalide o trastrueque la otra (*ʾoxý-mōron* significa «agudo-tonto»). En cuanto al doble sentido, tiene que ser percibido por el público. Es posible que nosotros nos perdamos muchas expresiones de doble sentido irónico en la poesía hebrea. He aquí algunos ejemplos bíblicos de oxímoron. Como ni Casares ni María Moliner registran el término, quizá debamos sustituirlo en castellano con «paradoja».

El Señor le aplica la plomada del caos
y el nivel del vacío. (Is 34,11)

Lo enterrarán como a un asno. (Jr 22,19)

Atesoraban violencias y crímenes en sus palacios.
(Am 3,10)

El primer ejemplo lo hemos visto ya, como imagen. Caos de destrucción y plomada de construcción se contradicen. Dios arquitecto manejará cuidadosamente sus instrumentos de construir para convertir en caos a Edom. El segundo caso junta sepultura y asno, que es no-sepultura; como lo explica a continuación el texto: «Lo arrastrarán y lo tirarán fuera del recinto de Jerusalén». El tercero muestra cuáles son los «tesoros» de los injustos.

b) De doble sentido es el verbo *pqd* en Ez 38,8: significa «pasar revista» y «pedir cuentas», y se dirige a Gog. En un primer momento «te pasarán revista», para que marches contra Israel; en un segundo tiempo «te pedirán cuentas» de tu audacia y crueldad. Las dos etapas del gran cuadro se condensan en la ambivalencia de un verbo irónico. Véase también el doble sentido de *bōšet* = vergüenza/ídolo, en Jr 7,19.

Un caso complejo es Is 21,11: pregunta de la gente y respuesta del centinela. La respuesta oracular enuncia un sentido abierto, ambiguo, y con la ambigüedad alquitarada, el vigía —el profeta— parece burlarse de los que consultan. Casi nos deslizamos en el enigma, sólo que la intención parece ser irónica:

—Vigía, ¿qué hay de la noche?
Vigía, ¿qué hay de la noche?
—Vendrá la mañana, también la noche.
Si preguntáis, preguntad; venid, volved.

5. *Humor. Género burlesco*

a) En el sentido propuesto anteriormente, de risa cariñosa, distancia y cercanía, pienso que el verdadero humor lo encontramos en el libro de Job. Ya he citado un par de pasajes irónicos de este libro y tendré que citar otros aspectos. Todo el libro es una obra maestra de patetismo y de ironía en sentido amplio. Job canta un himno de alabanza... al Dios destructor (9,5-10); casi sarcasmo. Dios llegará al sarcasmo cuando invita a Job a ocupar el puesto divino para arreglar el mundo (40,7-14). Antes de ese momento culminante, cuando Dios ha aceptado el desafío de Job y ha bajado a responderle, ironiza con él en una serie de preguntas y observaciones: «Dímelo, si es que sabes tanto...» (38,4); «Cuéntamelo, si lo sabes todo...» (38,18); «Lo sabrás, pues ya habías nacido

entonces y has cumplido tantísimos años...» (38,21). Ahora bien: toda esa cascada de preguntas retóricas, todo ese desfile de ignorancias descubiertas y maravillas desveladas, suenan con timbre de comprensión, indulgencia, condescendencia, afecto. Dios no aniquila a Job con un rayo ni lo aplasta con una refutación; lo toma de la mano y, burlándose dulcemente, lo va conduciendo hacia el descubrimiento y la confesión final. Creo que así es como hay que entender este pasaje para que haga sentido en la dinámica del libro. Si lo aceptamos, éste será el ejemplo de humor más insigne del AT. Yo no tengo dificultad en concedérselo a un autor que, si hay un genio entre los escritores bíblicos, es él.

El humor es en tal caso interno al texto: lo ha ejercitado el personaje Dios con el personaje Job.

b) En un lugar opuesto al humor se encuentra el *género burlesco,* que menciono aquí sólo para iluminar por contraste. Confieso la agravante de asomarme a terreno ajeno, la prosa narrativa. El relato burlesco, que es poner en ridículo a un personaje para reírnos a costa de él, está muy bien representado en las adiciones griegas a Daniel. Son los dos relatos breves «Bel o el fraude descubierto» y «El dragón reventado». Ambos van contra la idolatría.

6. *Ironía dramática y narrativa*

Ambas suponen el triángulo autor-personajes-lector. El recurso es más claro en la ironía dramática. El autor se distancia de un personaje, le niega una información que transmite al lector. Lo cual crea una complicidad entre autor y lector a costa de un personaje. Veamos un ejemplo claro y sencillo, incrustado en un poema lírico —Jue 5— que muchos autores consideran antiguo. Si el lector va leyendo el libro de los Jueces, sabe muy bien, por el capítulo cuarto, lo que ha sucedido: que Sísara ha muerto a manos de una mujer beduina. Si sólo lee el poema, por los versos 25-27 queda suficientemente informado. Pues bien, a continuación, el poeta nos traslada a otra escena, en audaz y significativo montaje: un personaje ignorante, la madre de Sísara, que no sabe lo sucedido y da por descontada la victoria de su esforzado hijo:

Desde la ventana, asomada, grita
  la madre de Sísara por la celosía:
¿Por qué tarda en llegar su carro,
  por qué se retrasan los pasos de su tiro?

La más sabia de sus damas le responde
y ella se repite las palabras:
—Están cogiendo y repartiendo el botín,
una muchacha o dos para cada soldado...
(Jue 5,28-29)

Si esto es antiguo, la madurez llegó pronto. Pasarán siglos y encontraremos la ironía dramática en el libro de Tobías, inducida por el ángel disfrazado. Una pieza magistral de esta ironía dramática es la relación de Judit y Holofernes en el libro de Judit. Dos libros tardíos, de prosa narrativa.

Otro tipo de variación de esta ironía se da cuando el autor se distancia de su personaje y lo obliga a realizar acciones ridículas ante el público. Es exponerlo a pública rechifla. (Franceses y alemanes dicen *persiflage,* y la Biblia ya conoce el silbido de burla: Jr 50,13; Job 27,23, etc.)

Puede bastar una frase, como cuando el profeta parodia los gestos devotos de los ayunantes: «Mover la cabeza como un junco» (Is 58,5), donde la comparación es tan descriptiva como expresiva. Más sostenida es la descripción que hace Is 44,12-20 de los fabricantes de ídolos; aunque no comentase, la simple descripción es burla: «Con una mitad hace lumbre, asa carne sobre las brasas, se la come, queda satisfecho, se calienta y dice: 'Bueno, estoy caliente y tengo luz'. Con el resto se hace la imagen de un dios, lo adora y le reza: '¡Sálvame, que tú eres mi dios!'» (Is 44,16-17). Escena creada por el autor para regocijo y enseñanza de sus oyentes.

En el libro de Job intervienen tres personajes de países diversos, con fama de sabiduría. El autor los hace representar el papel de doctores expertos en tradición y doctrina. Y de vez en cuando los deja en ridículo con sus discursos. Si Elifaz, al comienzo, es digno y respetable, ¿no ironiza el autor cuando pone en boca de Bildad el discurso del capítulo 18? Lo que les dice Job, «vuestros avisos son proverbios polvorientos» (13,12), se lo hace sentir el autor al lector a costa de los «sabios» que ha metido en su diálogo. El veredicto de Job 13,4 lo compartirá finalmente el lector: «Vosotros enjalbegáis con mentiras y sois unos médicos matasanos».

También el autor del relato de ficción de Jonás ironiza con su personaje; el profeta israelita, que debería ser «el bueno» frente a «los malos» paganos, marineros o ninivitas, hace el papel de malo y los otros de buenos. La ironía es sostenida y creciente, hasta que el autor se ríe sarcásticamente de su personaje y le hace decir: «Por

algo me adelanté a huir a Tarsis, porque sé que eres un Dios compasivo y clemente, paciente y misericordioso, que te arrepientes de las amenazas» (Jon 4,2).

Decir que un profeta no puede servir a un Dios capaz de dejar mal a su profeta perdonando al culpable arrepentido es el colmo de la mezquindad humana.

Al género de ironía narrativa pertenece el final del capítulo segundo de Daniel. El poderoso Nabucodonosor, cabeza de oro de la estatua soñada, termina rindiendo honores divinos a su empleado extranjero e intérprete de su sueño: «Entonces Nabucodonosor se postró rostro en tierra rindiendo homenaje a Daniel y mandó que le ofrecieran sacrificios y oblaciones» (Dn 2,46).

7. *Ironía en los proverbios*

Al hacer enunciados generales, el que pronuncia un proverbio se eleva y se distancia. Si acompaña la actitud con la risa neutral, estará empleando la ironía. No son muchos los proverbios de este género, y una de las víctimas preferidas es el holgazán. Ya he citado algún ejemplo en otras categorías; no habrá inconveniente en repetirlo aquí:

Dice el holgazán: «Hay un león en el camino,
hay una fiera en la calle».
La puerta da vueltas en el quicio,
el perezoso en la cama.
El holgazán mete la mano en el plato
y le cansa llevársela a la boca.
El holgazán se cree más sabio
que siete que responden con acierto.
(Prov 26,13-16)

En forma de viñeta breve, divertida, casi un guiño al lector:

«Malo, malo», dice el comprador;
después se aleja ponderando la compra.
(Prov 20,14)

En enunciado generalizado, esta escena ciudadana divertida:

Quien saluda al vecino de madrugada y a voces,
haz cuenta que lo maldice. (Prov 27,14)

Saludar, sí, pero quitar el sueño... Prov 23,29-33 es una descripción feliz del borracho, desarrollada con vivacidad y un toque de ironía.

Quizá no rehúsen la presente compañía los acertijos de bodas, cargados de doble sentido. Jue 14,14.18 nos ofrece una muestra. El pobre Sansón, que acabará sus días ofrecido en espectáculo divertido a sus enemigos y que se vengará de ellos con una burla trágica.

E. W. Good, *Irony in the Old Testament* (Londres 1965; Sheffield 1981).

J. G. Williams, *Comedy, Irony, Intercession:* «Sēmeia» 7 (1977) 135-145. Se refiere al libro de Job.

J. Hempel, *Pathos und Humor in der israelitischen Erziehung* (BZAW 77; [2]1961) 64-81.

IV. ELIPSIS. HIPERBOLE

1. *Elipsis. Concisión*

a) Sobre la *elipsis* me basta una nota breve. Hay que deslindar lo que es verdadera elipsis como figura o estilema. Bullinger dedica al asunto 130 páginas y otras seis al zeugma, con una cantidad enorme de casos menudamente clasificados. Pero la inmensa mayoría del material aportado del AT pertenece al dominio de la crítica textual, o de la vocalización, o de traducción, o a fenómenos gramaticales. Por ejemplo, si un verbo transitivo como *'śh* = hacer se usa también como intransitivo, «actuar», no le falta complemento, no hay elipsis. Si *yākōl* = poder se usa igual que el castellano «me pudo», no hay elipsis, sino hecho semántico.

Supongamos una frase inglesa y su traducción castellana:

He rides better than I do.
Cabalga mejor que yo.

Vista con ojos ingleses, la forma española es elíptica; vista con ojos españoles, la forma inglesa es redundante; para un gramático, ambas son correctas. Pues si el hebreo dice: «A un extremo un querubín, a un extremo un querubín», donde el español traduce: «A cada lado un querubín», el castellano no es elíptico. Y no mencionemos el verbo *hāyâ* = ser, que la gramática hebrea permite callar sin oscuridades resultantes.

Otro fenómeno gramatical de economía es el hacer depender de la misma palabra dos piezas equivalentes: dos complementos de un verbo, dos verbos de un sujeto, dos nombres de un adjetivo. En castellano decimos tranquilamente: «a un lado... a otro», sin repetir «lado». Esto que sucede en tantas lenguas, también es parte de la gramática hebrea. Últimamente se ha observado que el fenómeno puede afectar a otras partes de dos sintagmas, por ejemplo al posesivo, y a tal elipsis gramatical se le ha dado el extraño título de *double-duty*. Aunque el nombre no sea feliz, la observación es justa; sólo que pocas veces entrará en el ámbito de la estilística.

Entonces, ¿qué nos queda de elipsis como figura retórica? Muy poco. Voy a contrastar dos casos. El primero es Os 1,2, que, traducido palabra por palabra, suena así: «Anda, tómate una mujer prostituta e hijos de prostitución»; antes de «hijos» hay que suplir el verbo *yld* = engendrar, ya que *lqḥ* = tomar se usa para el matrimonio, no para la paternidad. Es un caso de elipsis. El otro ejemplo es Sal 4,3, que a la letra suena: «Hasta cuándo mi honor en ignominia». Supliendo la cópula *hyh,* obtenemos la construcción normal *hyh l-* = volverse, convertirse en, y la versión: «Hasta cuándo mi honor se vuelve ultraje». ¿Es una elipsis? Quizá; pero no es seguro, porque el hebreo fácilmente renuncia a explicitar el verbo *hyh*.

b) Estoy hablando de una elipsis que suprime lo necesario, dándolo por sobrentendido. Otra cosa es suprimir lo no necesario o no indispensable para lograr la concisión. La *concisión* (que los antiguos llamaron braquilogía) es cualidad que saben cultivar algunos autores bíblicos. Es típica del buen proverbio, sea que se encuentre aislado, en una antología, sea que esté encajado en un desarrollo más amplio; en el segundo caso es conciso un sintagma que después o antes se amplifica:

La injusticia es espada de dos filos...
El que construye su casa con dinero ajeno,
  recoge piedras para su mausoleo.
El saber del sabio es riada que crece...
La explicación del necio es fardo en el viaje...
Cuando el impío maldice a Satanás
  se maldice a sí mismo. (Eclo 21,3.8.13.16.27)

Los cinco sacados de un sólo capítulo, al azar. Harían buena figura en una antología.

Otro fenómeno emparentado con la elipsis o la concisión se basa en la distribución y colocación de elementos en un paralelismo. Supongamos que tenemos sujeto *A* y sujeto *B*, predicado positivo + *L* y negativo — *L*; en concreto, padre y madre, hijo sensato/hijo necio, alegría/pena. El hijo sensato es gozo para ambos, el necio es pena para ambos. El poeta economiza y lo propone así:

Hijo sensato, alegría de su padre;
hijo necio, pena de su madre.
(Prov 10,1)

Este recurso sí es frecuente en la poesía hebrea. Is 2,3: «De Sión saldrá la ley; de Jerusalén, la palabra del Señor» = ley y palabra salen de Sión, monte de Jerusalén. Is 3,12: «Te oprimen chiquillos, te gobiernan mujeres» = chiquillos y mujeres te gobiernan y oprimen. Compárense con el caso contrario, disyuntivo: «Serán sombra en la canícula, reparo en el aguacero» (Is 4,6).

Más ejemplos. Efraín y Judá son entidades diversas en Os 5,12; carcoma y polilla son dos agentes contra ambas, no en disyunción: «Yo soy polilla para Efraín, carcoma para la casa de Judá». Os 8, 14: «Pues prenderé fuego a sus ciudades y devorará sus alcázares» = prenderé un fuego que devorará ciudades y alcázares. Jl 3,1: «Vuestros ancianos soñarán sueños, vuestros jóvenes verán visiones»; del contexto se saca que ambas formas carismáticas, proféticas, se atribuyen a ambas categorías. Lo contrario, el siguiente paralelismo, con valor disyuntivo: «Mano a la hoz, madura está la mies; venid y pisad, repleto está el lagar» (Jl 4,13). Job 4,20: «Entre el alba y el ocaso se desmoronan; sin que se advierta, perecen para siempre» = entre el alba y el ocaso, sin que se advierta, se desmoronan y perecen para siempre. Cf. W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 303-306.

2. *Hipérbole. Litotes*

a) La *hipérbole,* como figura retórica, es un modo de exageración literaria. Es muy corriente en el lenguaje común, especialmente de algunos pueblos o personas. La poesía hebrea tiende más a la hipérbole que a la sobriedad, a rebajar. Es particularmente frecuente en las comparaciones: «como, más que»; se encuentra también en las descripciones y, desde luego, en la expresión de sentimientos.

Las codornices eran numerosas «como una polvareda, como arena del mar» (Sal 78,27); la descendencia será «como la arena de

las playas, como las estrellas del cielo» (Eclo 44,21). La prosperidad produce «acequias y torrentes y ríos de leche y miel» (Job 20, 17). La ciudad soberbia «se remonta como un águila y pone el nido en las estrellas» (Abd 4). En una tormenta marina, los navegantes «subían al cielo, bajaban al abismo» (Sal 107,26). Los enemigos pueden ser más numerosos «que los pelos de la cabeza» (Sal 69,5). Una alabanza desmedida es «poner por las nubes su talento» (Eclo 13,23). Para llorar, Jr 8,23 pide: «Quién diera agua a mi cabeza y a mis ojos una fuente de lágrimas». Hab 1,8 describe a los jinetes «volando como rauda águila sobre la presa». De los arrogantes se dice que «su boca se atreve con el cielo y su lengua recorre la tierra» (Sal 73,9).

Cuando Job 40,18 describe a Behemot: «Sus miembros son tubos de bronce; sus huesos, barras de hierro», la hipérbole imaginativa se explica porque su hipopótamo representa simbólicamente poderes sobrehumanos. Por la pasión encendida se explican las numerosas imágenes hiperbólicas del libro de Job. Análogo, en otra tonalidad, el entusiasmo de Isaías II. Pero también Isaías, que pasa por comedido, puede decir que la ciudad «ha quedado como cabaña de viñedo, como choza de melonar, como ciudad sitiada» (Is 1,8).

b) La figura contraria es la *litotes,* el reducir la expresión dejando entender el verdadero valor. Es más fácil de encontrar en forma negativa. «No les escatima el ganado» (Sal 107,38) equivale a dárselo en abundancia. Is 10,7 dice «no pocas naciones», indicando que son numerosas.

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 316-321.

I. H. Eybers, *Some Examples of Hyperbole in Biblical Hebrew:* «Semitics» 1 (1970) 38-49.

X

DIALOGO Y MONOLOGO

El diálogo puede aparecer como género literario y como procedimiento de estilo. Como género llegó muy pronto a la madurez bajo la cura nutricia de Platón y después prolongó su existencia, sobre todo en el campo del ensayo filosófico.

1. *Diálogo como género*

Como género, el diálogo está presente en la Biblia, a su manera. El libro de Job hay que catalogarlo como diálogo; pero qué poco dialogado resulta. Por la extensión de las intervenciones y el ritmo alterno, parece más bien una serie de discursos sucesivos, yuxtapuestos. Intrínsecamente, el diálogo parece perder consistencia, como si los personajes no dialogasen de verdad. Dos líneas paralelas próximas pueden avanzar kilómetros sin acercarse un milímetro; dos líneas no paralelas muy distantes llegarán a encontrarse. Las posturas de los amigos y de Job están cerca en cuanto que pertenecen al oficio de doctores, sobre un problema tradicional. Y, por más que discurran, no se acercan. Dios parece tomar una trayectoria divergente y estar lejano, y, sin embargo, llega a tocar a Job. Genial como obra literaria, Job no es un gran modelo de diálogo literario.

El Cantar de los Cantares está mucho más dialogado. Obvio, se dirá, tratándose de canciones de amor entre dos amantes. No tan obvio si consideramos la enorme producción de canciones amorosas monologales, pronunciadas por una de las partes. En este sentido y sobre este fondo, el Cántico es ejemplar como diálogo. Quizá por ello lo hayan considerado algunos una pieza dramática, caracterización que de ningún modo convence.

También se pueden catalogar como diálogos algunas piezas litúrgicas, por ejemplo, el salmo 136. En tal caso decide más el modo de recitar que el texto. La recitación antifonal puede usar un texto escrito como diálogo o de otro tipo.

2. *Diálogo como procedimiento*

Como procedimiento lo encontramos sobre todo en la poesía profética (no me ocupo aquí de prosa narrativa, donde el diálogo es consustancial). Puede ser real o ficticio. Cuando digo real, no afirmo que ha sucedido de hecho y el poeta lo registra estilizado. Es posible, pero no siempre será así. Voy a distinguir dos tipos de diálogo real y así nos saldrá una clasificación ternaria: *a)* De hecho, dialogan o discuten dos o más profetas; *b)* el poeta cita en su poema a dos o más personajes dialogando (aunque la cita sea inventada); *c)* el poeta finge que los oyentes intervienen como interlocutores, cuando en realidad habla él solo.

a) Diálogo real. Cuando el profeta Jeremías, en su crisis de vocación, se queja de Dios, y en ocasiones semejantes puede ser que reciba una respuesta de Dios (cómo la recibe es otra cuestión). Si registra en su poema queja y respuesta, el diálogo lo llamaré real. Compárese la queja sin respuesta de Jr 20,7-10.14-18 con la queja respondida de 15,10-21:

11 De veras, Señor, te he servido fielmente...
15 Señor, acuérdate y ocúpate de mí...
16 Yo llevaba tu nombre, Señor,
    Dios de los ejércitos...
18 Te me has vuelto arroyo engañoso,
    de aguas inconstantes.
19 Entonces me respondió el Señor:
—Si vuelves, te haré volver
    y estar a mi servicio.

La consulta oracular o petición de oráculo es como un diálogo en dos tiempos. El capítulo 42 de Jeremías presenta un caso. Pero el diálogo pertenece allí a la narración; sólo el oráculo es poesía.

De aquí paso a otros casos en que el profeta actúa como interlocutor de Dios, como intercesor de su pueblo, por motivo personal. La vocación de Isaías se presenta como visión, dentro de la cual Isaías es interlocutor. El texto pone en verso las palabras, encajadas en prosa narrativa. Algo semejante sucede en la vocación de Jeremías. Vamos viendo que es difícil desgajar el diálogo de la narración.

Jeremías se atreve a más (como otro Moisés): llega al forcejeo con Dios para interponer su intercesión, aunque Dios se lo prohíba. La última palabra la tiene Dios, y es de condena. Sin citar el pasaje

íntegro (Jr 14,11-15,3), señalo aquí los cambios de persona, en paréntesis los no explícitos:

11 El Señor me dijo:
13 Yo objeté:
14 El Señor me contestó: (con citas de falsos profetas)
17 Diles esta palabra (dirigida a esos profetas)
19 (Jeremías se dirige de nuevo al Señor en segunda persona)
15,1 El Señor me respondió:
2 ... Si te preguntan... diles...

Este y otros casos bastante claros nos ayudan a orientarnos en otros pasajes más difíciles, que se aclaran de golpe al ser leídos como diálogo. Se trata de piezas no encajadas en un cauce narrativo y sin frases indicativas del cambio de interlocutor. Los hebreos no disponían de nuestros signos, como abreviaturas de nombres, dos puntos, guión. Nosotros vamos a emplearlos para articular un pasaje complejo de Jeremías, citando sólo algunas frases e invitando al lector a leer con tal criterio todo el pasaje. Hablan Dios (D), pueblo (P) y Jeremías (J):

D —Si intento cosecharlos —oráculo del Señor—,
no hay racimos en la vid ni higos en la higuera...
P —¿Qué hacemos aquí sentados? Reunámonos,
entremos en las plazas fuertes para morir allí;
porque el Señor, nuestro Dios, nos deja morir...
D —Yo envío contra vosotros serpientes venenosas,
contra las que no valdrán encantamientos...
J —El pesar me abruma, mi corazón desfallece...
¿No está el Señor en Sión, no está allí su Rey?
D —¿No me irritaron con sus ídolos, ficciones importadas?
P Pasó la cosecha, se acabó el verano
y no hemos recibido auxilio.
J —Por la aflicción de la capital ando afligido...
¡Quién diera agua a mi cabeza
y a mis ojos una fuente de lágrimas,
para llorar día y noche a los muertos de la capital!
D —¡Quién me diera posada en el desierto
para dejar a mis paisanos y alejarme de ellos!
... ...
J Sobre los montes entonaré endechas,
en las dehesas de la estepa elegías...

D Convertiré a Jerusalén en escombros,
en guarida de chacales...
J —¿Quién es el sabio que lo entienda?...
¿Por qué perece el país y se abrasa...?
D Responde el Señor:
—Porque abandonaron la Ley que yo les promulgué...
(Jr 8,13-14.17-21.23; 9,1.9-12)

Hay que hacer algunas salvedades. No es que el pasaje sea un diálogo unitario y coherente. Es posible y probable que el texto sea composición posterior utilizando material de Jeremías. Hoy es la explicación de muchos, en vista de las dificultades y la extensión del pasaje. No le falta probabilidad a la hipótesis; sólo hago notar que no se debe descartar *a priori* la hipótesis de una lectura dialogal.

Damos otro paso y encontramos un texto profético en que se van sucediendo afirmaciones contrarias sobre un tema. Supongamos el tema de la salvación futura: se anuncia como próxima y se remite al futuro, se hace venir de Jerusalén (capital) y de Belén (aldea), será nacionalista y cruel con los paganos o será suave y benéfica con ellos, por la fuerza o por la bondad, como un león o como rocío. Me refiero a los capítulos 4-6 de Miqueas: si los leemos como diálogo o controversia entre Miqueas y los falsos profetas, el texto aclara sus contradicciones y adquiere fuerza dramática. El mismo libro habla en otro pasaje de la lucha de Miqueas contra los falsos profetas. Véase la exposición en nuestra obra *Profetas* II, páginas 1037s, 1053-1063.

De los textos citados en este apartado *a)* y de otros semejantes se podría decir que son puro recurso literario del Profeta para dar vivacidad a su predicación; sería un transformar en lenguaje lo que su mensaje tiene de polémico o de dramático. En tal explicación, los ejemplos pasarían al apartado siguiente, sin dejar de ser momentos de diálogo literario.

b) El profeta cita en su discurso un *diálogo entre personajes*. Por ejemplo, Is 3,6-7: «Un hombre agarra a su hermano en la casa paterna: —Tienes un manto, sé nuestro jefe, toma el mando de esta ruina. El otro protestará: —No soy médico, y en mi casa no hay pan ni tengo manto; no me nombréis jefe del pueblo». Metiendo en su visión este diálogo concentrado, el profeta presenta con vivacidad la dimensión de la catástrofe, cuando no se encontrará quien quiera administrarla. La siguiente comparación también se hace viva con la introducción del diálogo:

Cualquier visión se os volverá
como texto de un libro sellado.
Se lo dan a uno que sabe leer,
diciéndole: —Por favor, lee esto.
Y él responde: —No puedo,
porque está sellado.
Y se lo dan a uno que no sabe leer,
diciéndole: —Por favor, lee esto.
Y él responde: —No sé leer.
(Is 29,11-12)

c) Los casos más frecuentes son aquellos en que el orador, el profeta, *cita palabras* de los oyentes o de otros *para rebatirlas*. Puede hacerlo repitiendo el tenor de lo que dicen o recogiendo el sentido. Puede ser objeción ya formulada, puede adelantarse a la objeción. Esto último lo llamaba la retórica clásica *praeoccupatio*. A veces el texto suministra una señal para identificarlo como cita; a veces tiene que suplir el lector. Suponemos que, en la recitación, los cambios de voz bastaban para identificar unas palabras como cita. La cosa es importante para la interpretación, no sea que tomemos como palabras del profeta —de Dios— lo que es una objeción de los oyentes.

Repito que siempre hemos de contar con la posible ficción del poeta, que puede poner en boca de otros la formulación propia. Lo importante es que responda al sentir de los otros. El primer ejemplo nos lo ofrece Ezequiel con datos narrativos. El profeta había predicado la próxima llegada del final, de la catástrofe, y el fin no llegaba. Entonces los oyentes inventan y repiten un estribillo o copla burlona, que el profeta mencionará para rebatirla con otra: «Hijo de Adán, ¿qué significa ese refrán que decís en la tierra de Israel: 'Pasan días y días y no se cumple la visión'?... Diles tú ese otro: 'Ya está llegando el día de cumplirse la visión'» (Ez 12,22-23).

Hágase la prueba de escuchar a dos voces ese peloteo de refranes, especie de *bumerang* que se vuelve contra el que lo lanzó:

—«Pasan días y días y no se cumple la visión».
—«Ya está llegando el día de cumplirse la visión».

Sea real o fingido, el diálogo es de gran eficacia literaria y profética. En el siguiente habla un Dios comprensivo —aunque exigente— a Baruc, secretario de Jeremías:

Tú dices: —¡Ay de mí,
que el Señor añade penas a mi dolor...!
Así dice el Señor: —Mira,
lo que yo he construido, yo lo destruyo;
lo que yo he plantado, yo lo arranco;
¿y tú pides milagros para ti?
(Jr 45,3-5)

Citar la queja es entrar en diálogo para conducir al pobre Baruc a la razón, histórica y teológica.

En el siguiente ejemplo, Dios se dirige a extranjeros, con una modalidad particular, a saber: la fórmula «no diga». Prohibirlo es implicar que ya lo dicen y han de cesar, o que lo sienten y no han de expresarlo. En un caso rebate, en el otro se adelanta. Is 56,3-7: «No diga el extranjero que se ha dado al Señor... No diga el eunuco... Porque así dice el Señor a los eunucos que guardan mis sábados... a los extranjeros que se han dado al Señor...».

Jr 2-3 contiene elementos de una requisitoria del profeta contra el pueblo. En el alegato, como acusación o prueba, se citan palabras pronunciadas en alguna ocasión por el inculpado: «Desde antiguo has roto el yugo y hecho saltar las correas diciendo: —No quiero servir» (2,20). Poco después se supone que el acusado protesta y niega la acusación, y el profeta insiste: «¿Cómo te atreves a decir: —No me he contaminado, no he seguido a los ídolos? Mira... (2,23). Y más tarde se supone que el acusado pretende ser acusador, y el profeta rebate: «¿Por qué me ponéis pleito si sois todos rebeldes?» (2,29).

En Is 49,14-16 algunos signos lingüísticos indican el carácter de objeción recogida y refutada; ello permite suplir el tercer signo lingüístico ausente, para interpretar un verso como tercera objeción. El esquema resulta así:

14 Decía Sión: —Me ha abandonado el Señor...
15 —¿Puede una madre olvidarse de su criatura?...
21 Pero tú dices: —¿Quién me engendró éstos?...
22 Así dice el Señor: —Mira...
24 [dices] —¿Se le puede quitar la presa a un soldado?
25 Así dice el Señor: —Si le quitan a un soldado el
[prisionero...

En Is 58 falta el signo lingüístico, pero es claro el procedimiento dialogal: se citan objeciones para rebatirlas. Se podría explicitar

«Vosotros decís»; el recitador puede suplir con cambio de voz; nosotros podemos escribir guiones. Pondré entre corchetes los guiones para reproducir el texto como está:

[Dios —] Me piden sentencias justas,
desean tener cerca a Dios.
[Pueblo —] ¿Para qué ayunar, si no haces caso?...
[Dios —] Mirad, el día de ayuno
buscáis vuestro interés... (Is 58,2-4)

Cuando falta el signo lingüístico, el comentarista se puede despistar en 180 grados. Por eso debe conocer el procedimiento estilístico para descubrirlo donde yace sumergido o disimulado.

d) Propuse al principio una división tripartita y ahora añado un apartado no previsto. Es un caso en que *falla el diálogo.* Donde ese fallo adquiere un significado teológico. Uso refinado del diálogo por negación, sobre el fondo del procedimiento frecuente y conocido. El Señor invita al debate, a la controversia, al pleito; ofrece la palabra, solicita la respuesta. Los dioses de Babilonia no acuden, no responden... porque no existen. El fallo del diálogo entablado, la *falta de respuesta,* desenmascara la nulidad de los ídolos. Es uno de los temas de Isaías 2.

Como este procedimiento no ha sido apenas tratado, presento una lista de casos de la literatura profética y apocalíptica:

— Is 10,5-15: Cita palabras de Asur. Las rebate el Señor en el v. 15.
— Is 21,1-10: Diálogo complejo. El Señor da una orden; el profeta responde que la ha cumplido. El profeta repite para los suyos el anuncio de los mensajeros, después se dirige al pueblo: 6-8a.8b-9a.9b-10. (Véase el capítulo siguiente.)
— Is 28,7-13: Muy ingenioso. Se citan las frases burlonas de los jefes que escuchan, el profeta las retuerce contra ellos.
— Is 28,15-19: Cita y refutación.
— Is 30,16: Diálogo vivo, rápido, en escena, del pueblo y Dios.
— Is 37,21-29: Cita de las palabras arrogantes de Senaquerib y respuesta de Dios.
— Is 40,27-31: Cita de la queja del pueblo y respuesta del Señor.
— Is 51,9-52,6: Gran diálogo de Jerusalén con el Señor, en dos amplias intervenciones.

— Is 66,7-8: Anuncio, objeción extrañada, explicación.
— Jr 3,14-4,4: Trozo compuesto en forma de pleito con acto de acusación, confesión final del reo, invitación del Señor.
— Jr 4,10: El profeta interrumpe el oráculo.
— Jr 12,1-5: Jeremías discute con el Señor: «Aunque tú, Señor, llevas la razón cuando discuto contigo, quiero proponerte un caso». Dios responde *ad hominem*.
— Jr 31,18-20: Quejas de Efraín y respuesta de Dios.
— Ez 18: Dios cita la protesta del pueblo y la rebate.
— Ez 24,19-20: Diálogo de la gente con Ezequiel incorporado en la escena.
— Os 5,15-6,6 (caso dudoso): Empieza el Señor esperando la conversión: «Hasta que se sientan reos y acudan a mí» (5,15); responde el pueblo con una conversión superficial basada en una confianza ilegítima (6,1-3); replica el Señor proponiendo los términos de la conversión auténtica (6, 4-6).
— Am 7,1-9; 8,1-3: Diálogo del profeta con Dios en varias visiones.
— Zac 1-6: En sus visiones interviene varias veces como interlocutor un mediador de Dios, un ángel. Señala una evolución teológica y literaria.
— Malaquías prodiga el procedimiento: objeción recogida y refutada. Ofrece los signos lingüísticos pertinentes: «Objetáis... encima preguntáis... preguntáis por qué».
— Daniel emplea el recurso del ángel intérprete de visiones o sueños, con diálogo explícito.

R. Lapointe, *Dialogues bibliques et dialectique interpersonnelle. Étude stylistique et théologique sur le procédé dialogale tel quel employé dans l'AT* (París-Montreal 1971).
A. Graffy, *A Prophet confronts his people* (Roma 1984).

3. *Diálogo interior y monólogo*

a) El *diálogo interior* realiza un desdoblamiento interno de la persona. El monólogo se ha de entender referido dialécticamente al diálogo. No es monólogo estilístico el hablar uno solo, sino romper un contexto de diálogo con una reflexión dirigida a sí mismo. No son fáciles de distinguir de lo que se llaman funciones monológicas del lenguaje, es decir, de un lenguaje interno o mental con

el cual pensamos y nos aclaramos algo, nos desahogamos sin oyente, nos estimulamos.

Cuando el orante dice: «Bendice, alma mía, al Señor», es como si se desdoblara para incitarse. Mentalmente, el «alma» es oyente del «yo». Me interesan casos más complejos. Y, aunque escasean en la Biblia, no podía descuidar aquí el tema.

b) En Dt 32 leemos el gran poema testamentario que, según la ficción, Moisés lega como testamento acusatorio a los israelitas. Habla Moisés interpelando al pueblo en ondas amplias, rehaciendo poéticamente una historia. De repente entra en el poema el personaje Dios, pronunciando en voz alta sus pensamientos. En cuanto pensamiento, es *monólogo;* en cuanto dicho en voz alta, quiere ser oído. La oposición constituye la figura de estilo. Y prolongando sus pensamientos, Dios se interrumpe y se corrige:

19 Lo vio el Señor e, irritado,
rechazó a sus hijos e hijas,
pensando: Les esconderé mi rostro
y veré en qué acaban...
26 Yo pensaba: Voy a dispersarlos
y a borrar su memoria entre los hombres.
27 Pero no; que temo la jactancia del enemigo
y la mala interpretación del adversario.

El salmo 42-43 es un texto dramático, que expresa el desgarrón del orante al experimentar la ausencia de Dios: un Dios que era el agua de su sed y que se ha vuelto la catarata de su destrucción. El desgarrón interno se expresa en un aparte en que el orante, dejando de dirigirse a Dios, se dirige a sí mismo. El recurso poético del desdoblamiento interior expresa magistralmente la tensión interna que responde a la experiencia polar de Dios. Ese aparte es el estribillo del poema:

¿Por qué te acongojas, alma mía?
¿Por qué te me turbas?
Espera en Dios, que volverás a darle gracias:
«Salud de mi rostro, Dios mío».
(Sal 42,6.12; 43,5)

Compárese con el salmo 73, que opera un movimiento diverso. El orante expresa su lucha interior, sin recurrir al procedimiento indicado. Cuando Dios le hace sentir la respuesta de su problema,

el orante, al punto, se abre y se dirige a Dios. Del monólogo narrado pasa al lenguaje dirigido a un interlocutor:

Meditaba yo para entenderlo,
pero me resultaba difícil;
hasta que entré en el misterio de Dios
y comprendí el destino de ellos.
Es verdad: los pones en el resbaladero,
los precipitas en la ruina.
(Sal 73,16-18)

El tema del diálogo podría llevarnos al fenómeno del cambio de persona hablante y al cambio de interlocutor o destinatario, con o sin signos lingüísticos. Prefiero concluir aquí el capítulo.

XI

DESARROLLO Y COMPOSICION

Desarrollo y composición son dos actividades diversas que, en el resultado final, pueden coincidir. Desarrollo significa partir de un elemento simple y germinal y hacerlo crecer por diferenciación sucesiva y orgánica. Una idea simple, por ejemplo, «el retorno del destierro a la patria», encierra potencialmente, en germen, muchos aspectos y funciones que han de actualizarse en el desarrollo. El título de un libro, de un artículo, de un poema, podría representar ese momento. También una idea, un tema musical, se desarrolla hasta realizarse en un tiempo de sonata, una sinfonía cíclica, una fuga.

Composición significa partir de una pluralidad de elementos y colocarlos de modo que formen una figura unitaria. En la composición, los elementos adquieren relaciones plurales, que pueden ser significativas, no sólo formales.

El resultado final, que lector y crítico tienen delante, es la obra. En ella se sobreponen o se funden desarrollo y composición. Desde el punto de vista del que analiza la obra, desarrollo y composición pueden ser dos modos de mirar la misma obra, dos puntos de vista a 180 grados de distancia. Analizando cómo están compuestos los miembros, descubre quizá cómo son el desarrollo de una idea inicial o central. Aferrando una idea, un símbolo germinal en desarrollo, aprehende quizá la sabiduría con que se compone el conjunto.

La retórica clásica distinguía tres momentos en la fase de producción: *inventio, dispositio, elocutio.* Que es: encontrar materiales, argumentos; después hacer un plano preciso de su colocación respectiva; finalmente redactar. Nosotros preferimos fijarnos en la fase de análisis por dos razones principales: porque no sabemos nada cierto sobre la fase de producción: todo lo que adivinamos proviene del examen de las obras, lo único que poseemos, y porque no estamos enseñando a escribir textos bíblicos.

Esto supuesto, la distinción y separación de desarrollo y composición tiene aquí valor didáctico, función expositiva. No podré evitar que en el curso de mi presentación se entrecrucen varias veces ambos aspectos.

I. DESARROLLO

1. *Un ejemplo*

Vamos a suponer que un poeta israelita se llama *š*^{e}*maryāhû* o Samarías, o que así se llama quien le da el encargo, o un amigo; o, sin más, que se le ocurre ese nombre, que significa «El Señor guarda», como tema o idea germinal para escribir una plegaria. Su punto de partida es un título divino que encierra potencialmente muchos aspectos: hay que desarrollar el tema para que muestre sus aspectos. Pues bien: guardar es actividad de centinela, que vigila de día o vela de noche; si de noche, no debe dormirse; si está de centinela a la puerta, vigila a quien entra y sale; si es guarda personal de una persona o un personaje, lo protege del sol para que no se abrase, de la oscuridad para que no tropiece. Así el Señor, sólo que de modo superior: no necesita relevo, está en todo; para que resalte esa superioridad del Señor, servirá un contraste tomado de la naturaleza.

Se me ha desarrollado el tema en la reflexión, desplegando facetas. Ahora toca ordenar y redactar, para lo cual puedo echar mano de paralelismos, merismos, expresiones polares, repeticiones, antítesis. Algunos ya han surgido en la fase de desarrollo mental. Lo escribo, lo corrijo y puede resultar esta breve plegaria:

Levanto mis ojos a los montes:
    ¿de dónde me vendrá el auxilio?
—El auxilio me viene del Señor,
    que hizo el cielo y la tierra.
No permitirá que tropiece tu pie,
    tu guardián no duerme;
no duerme ni reposa
    el guardián de Israel.
El Señor te guarda a su sombra,
    está a tu derecha:
de día el sol no te hará daño
    ni la luna de noche.
El Señor te guarda de todo mal,
    él guarda tu vida;
el Señor guarda tus entradas y salidas
    ahora y por siempre.
        (Sal 121)

Ahora tacho todas las suposiciones iniciales sobre el autor, porque, honestamente, no sé nada de él ni del poema en su fase de producción. Cuanto sé lo he sacado del análisis de la obra. No es difícil dar con el tema central o germinal cuando la raíz *šmr* = guardar suena cinco veces y el nombre del Señor cuatro veces en el breve poema.

¿Lo ha inventado todo el poeta? No; casi todo lo toma de la tradición en que vive y trabaja. El título o predicado divino «que hizo cielo y tierra», los merismos «sol y luna», «entrar y salir», la idea misma del Dios que guarda y protege, decantada en el nombre personal Samarías. Su poema es original. Está bien desarrollado, con riqueza y sobriedad. Está bien compuesto: con ese comienzo dubitativo de búsqueda y pronta respuesta, con ese final que se abre sin límites: «ahora y por siempre».

En conclusión, el poeta desarrolla la idea o el tema empleando materiales tradicionales, motivos literarios, formas conocidas, procedimientos de estilo; y con ello logra su aportación personal. El salmo que he citado es muy tradicional y no menos original. No se confunde con otros, lo recordamos con su perfil. Materiales o temas, formas, aportación individual, son los tres apartados que me servirán para desarrollar mi tema didáctico.

2. *Materiales: tema, motivos, «tópoi»*

La *materia* pertenece más bien al contenido, aunque muchos materiales se ofrecen en estado provisional de configuración. El *tema* es más amplio, más genérico, menos diferenciado: Dios protector, debilidad del hombre, amenaza enemiga. El *motivo* es más menudo y más diferenciado: cogido en la propia trampa, el polvo vuelve al polvo, el enemigo al acecho. El motivo se ofrece muchas veces en forma de imagen.

Cuando un motivo literario alcanza una continuidad dentro de una tradición, hasta ser parte de ella, se puede llamar *tópos* (palabra griega que en latín es *locus* y en castellano «lugar»). Si el motivo o *tópos* se gasta con el uso, lo llamamos tópico, o cliché, o lugar común. Es como una metáfora lexicalizada, que puede ser actualizada. El tópico puede recobrar valor original por acierto de un poeta.

Los poetas bíblicos emplean abundantemente no sólo temas comunes y tradicionales, sino también motivos literarios, como hilos múltiples de una tradición tenaz y resistente. No temen de-

masiado caer en el tópico. El crítico puede constatar su presencia reiterada sin mucho esfuerzo; lo que no puede tan fácilmente es establecer una diacronía suficientemente probable.

L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 345-353.
A. Altmann (ed), *Biblical Motifs. Origins and Transformations* (Cambridge Ma. 1966).

Un ejemplo. La leva o reclutamiento militar se puede hacer con medios visuales, estandarte o pendón o gesto con la mano (banderín de enganche), y con medios auditivos, grito o trompeta. El uso militar se aplica como imagen al Señor, para convocación militar o pacífica. También puede quedarse en su sentido propio, como rasgo descriptivo de una situación militar. También se usa en otros contextos, pues hay otros tipos de convocaciones. Doy a continuación una serie de ejemplos, siguiendo el orden de la Biblia, para no incurrir en especulación, aunque añadiendo alguna indicación diacrónica, si la estimo probable.

Izará una enseña para un pueblo remoto,
le silbará hacia el confín de la tierra:
Miradlo llegar veloz y ligero.
(Is 5,26)

El Señor recluta al enemigo para que venga contra su pueblo. A continuación describe el avance enemigo.

La raíz de Jesé se erguirá como enseña de pueblos,
la buscarán las naciones.
(Is 11,10)

Comienzo de una sección añadida a 11,1-9 por Isaías 2 o alguien de su escuela y mentalidad. Es convocatoria pacífica.

Sobre un monte pelado izad la enseña,
gritadles con fuerza, agitando la mano...
(Is 13,2)

Es el ejército que el Señor recluta el día de la ira; que puede aplicarse a los Medos contra Babilonia, en sentido histórico, o como emblema escatológico. Probablemente tardío, emparentado con la escatología de Is 24-27.

Habitantes del orbe, moradores de la tierra,
al alzarse la enseña en los montes, mirad;
al sonar la trompeta, escuchad.
(Is 18,3)

Convoca para que contemplen la acción del Señor contra Nubia. Se invita un público al espectáculo de una batalla y victoria.

Despavorida escapará su peña
y sus jefes huirán espantados de su estandarte.
(Is 31,9)

Dudosas las funciones sintácticas. La «peña» es la divinidad asiria. El estandarte —¿del Señor?—, en vez de congregar, asusta y dispersa. Están en paralelismo «pavor» (sentimiento u objeto que lo provoca) y «estandarte». Es una realización original del motivo consabido.

Mira: con la mano hago seña a las naciones,
alzo mi estandarte para los pueblos;
traerán a tus hijos en brazos,
a tus hijas las llevarán al hombro.
(Is 49,22)

La leva no es militar, sino pacífica: para que los pueblos conquistadores suelten a los prisioneros de guerra y los traigan personalmente a la patria. El Señor tiene autoridad también sobre los paganos. Eso explica la multitud de «hijos» israelitas congregados en torno a la «madre» Jerusalén.

Anunciadlo en Judá, pregonadlo en Jerusalén,
tocad la trompeta en el país, gritad a pleno pulmón:
Congregaos para marchar a la ciudad fortificada.
(Jr 4,5)

En tiempo de invasión próxima, el profeta convoca militarmente a todos los ciudadanos, no para atacar, sino para defenderse en recintos amurallados.

¿Hasta cuándo tendré que ver la bandera
y escuchar la trompeta a rebato?
(Jr 4,21)

Merismo que sintetiza la guerra. El profeta está cansado de ver y anunciar la guerra inminente o presente.

Izad bandera en la tierra,
tocad la trompeta por las naciones,
convocando a la guerra santa;
reclutad contra ella los reinos:

Ararat, Miní y Asquenaz;
nombrad contra ella un general.
(Jr 51,27)

El Señor hace leva general de aliados contra Babilonia.

En cualquier gran calamidad anunciada o descrita pueden comparecer los datos tópicos: invitación al llanto, manos y rodillas desfallecidas, angustia y terror como de parturienta. Sobre el fondo de una continuidad tradicional se destacan algunos casos en que el tópico recobra su fuerza primigenia.

La expresión «espasmos y angustias los agarrarán, se retorcerán como parturienta», o una variación, es frecuente: Is 13,6; 21,3; Jr 6,24; 22,23; 49,24; 50,43; Miq 4,9. Dos casos destacan:

Preguntad y averiguad:
¿Es que da a luz un varón?
¿Qué veo? Todos los varones, como parturientas:
las manos a las caderas,
los rostros demudados y lívidos.
(Jr 30,6)

Desde antiguo guardé silencio,
me callaba, aguantaba;
como parturienta grito,
jadeo y resuello. (Is 42,14)

El de Jeremías es notable por el punto de vista: el profeta está contemplando algo jamás visto: hombres que hacen gestos de parir. Pero no es eso, es que se mueren de miedo y angustia. La ironía es despiadada. El de Isaías es llamativo, no sólo por los verbos escogidos y acumulados, sino por ser sujeto el Señor, preñado de historia.

Creo que en el apartado de materiales para el desarrollo se podrían incluir *campos semánticos*. El poeta suele ser un buen conocedor de su lengua, la posee activamente, creativamente. Una estructura laxa y abierta de la lengua son las series de palabras de un campo: meteoros, vivienda, agricultura, oficios. Esos materiales de la lengua, reunidos en formas blandas y poco resistentes que llamamos campos semánticos, están inscritos en la mente del poeta y disponibles para el desarrollo de un tema. Se presentan, obviamente, en enumeraciones y series; pero pueden prestarse también para paralelismos, antítesis y aun para la organización de un poema entero.

3. *Formas*

Aquí entran gran parte de los estilemas estudiados. Pueden ser formas de desdoblar, bifurcar, articular, o formas de colocar, antes, después, en paralelo, en quiasmo.

¿Qué hace el salmo 148? La «alabanza universal del Señor» es un tema. Se puede desarrollar por articulación y enumeración. Dividiendo el universo en cielos y tierra, articulando ambos miembros en componentes o habitantes en serie, ordenándolos en grupos menores. Todo se sujeta con dos números: el siete para el cielo, el veintidós (letras del alfabeto) para la tierra. Así:

Cielo: ángeles//ejércitos, sol y luna//estrellas
espacios//aguas superiores.
Tierra: cetáceos, rayos/granizo/nieve/bruma//viento
montes/collados, frutales/cedros
fieras/animales domésticos, reptiles/pájaros
reyes/pueblos//príncipes/jefes
jóvenes/doncellas, viejos/niños.

El salmo está casi hecho. Tenemos tema, desarrollo y composición. Falta redactarlo y servirlo. Véase L. Alonso Schökel, *Treinta salmos: Poesía y oración,* pp. 441-448.

En el curso del desarrollo, o de la redacción, se va resolviendo también la colocación de las piezas. De algún modo hay que colocar miembros o piezas de un paralelismo cuaternario, de una serie o enumeración. Orden paralelo, cruzado o quiástico, encadenado, etc. A veces el orden no afecta a la expresión: de alguna manera hay que colocar las piezas (por eso interesa menos la pura constatación: no hay que ser «descubridores» de otro quiasmo). Hay ocasiones en que el orden tiene significado particular. El crítico debe estar alerta y atento, y debe saber discernir.

Aprovecho el lugar para mencionar una colocación anómala, que los retóricos observaron y llamaron en griego *hýsteron-próteron* = posterior primero, que es una inversión cronológica. E. Zurro señala Zac 10,11:

Y pasarán por el mar angosto,
pues será golpeado el mar undoso
y se secarán todas las honduras del Nilo.

En su traducción de la copulativa por «pues» (cosa legítima), se debilita el estilema: primero dice que pasan, luego dice que el mar se seca, cosas que suceden en orden inverso.

Cecilia Carniti me comunica otros casos:

Oh Dios, nuestros oídos lo oyeron,
nuestros padres nos lo han contado.
(Sal 44,2)

Tu trono está firme desde antiguo
y tú existes desde la eternidad.
(Sal 93,2)

Tú eres mi hijo,
yo te he engendrado hoy.
(Sal 2,7)

Para que funcione este recurso es necesario que no haya vínculo de explicación; pues si el segundo miembro se introduce como causa o explicación del primero, el orden entra en la sintaxis regular.

Modos comunes y fáciles de desarrollo son los esquemas anuncio-cumplimiento, mandato-ejecución, sentencia-motivación. También la paráfrasis, que no siempre es delito, pues puede explicar, reforzar, prolongar el sentimiento. El diálogo en sus variedades es otro medio de desarrollar un tema.

No siempre se practica el desarrollo. A veces no es deseable, a veces es mínimo. Recordemos el poema de Juan Ramón Jiménez: «¡No le toques ya más, / que así es la rosa!». Los proverbios son mejores no desarrollados. Qué escueto y apretado, en dos tiempos, Prov 26,15:

El holgazán mete la mano en el plato
y le cansa llevársela a la boca.

Qué apunte de costumbres tan agudo, también en dos tiempos, Prov 20,14:

«Malo, malo», dice el comprador;
después se aleja ponderando la compra.

Observamos que muchos proverbios se han estropeado al ser desarrollados con un paralelo sinonímico o antitético, o con una explicación. El salmo 117 parece desafiar al 119: dos versículos contra ciento setenta y seis. Frente a oráculos amplios de Ezequiel contra reinos paganos, podemos colocar piezas minúsculas y eficaces, sin apenas desarrollo: Is 14,24-27; 21,11-12 (sugestivo y enigmático); 21,13-15; 30,6-7.

4. *Aportación original*

Lo interesante es que el poeta tenga algo personal que aportar, empleando materiales y formas tradicionales. Algo que provoque sorpresa, que detenga y satisfaga al lector. El buen lector que no tenga prisa.

La casa se construye con piedras, con destreza. Jr 22,13 dice: «¡Ay del que construye su casa con injusticias!». La injusticia de jefes y gobernantes es tema reiterado por los profetas; Jeremías interpela al rey Joaquín (extremo la traducción para reproducir el orden original):

> No tienes ojos ni corazón sino para el lucro,
> para la sangre inocente: para derramarla,
> para el abuso y la opresión: para practicarlos.
> (Jr 22,17)

Is 30,28 describe la teofanía del Señor, que viene para cribar a las naciones, para embridarlas. Con qué fuerza califica los instrumentos:

> Para cribar a los pueblos
> con criba de exterminio,
> para poner en la quijada de las naciones
> bocado de extravío.

El mismo recurso en Is 34,11:

> El Señor aplica sobre ella
> la plomada del caos,
> el nivel del vacío.

He llegado al punto en que se confunden desarrollo de un tema y redacción o escritura. La continuidad de los motivos nos permite entrar e instalarnos en una tradición. Una vez instalados en ella, debemos observar atentamente el texto = tejido individual.

5. *En la fase del análisis*

Concluiré este apartado repitiendo al revés el ejercicio del comienzo. No me remonto hipotéticamente a la fase de producción de un poema, sino que lo recibo hecho y conservado, y lo analizo para descubrir su desarrollo y quizá su composición. El texto es el salmo 122:

¡Qué alegría cuando me dijeron:
    «Vamos a la casa del Señor»!
Ya están pisando nuestros pies
    tus umbrales, Jerusalén.
Jerusalén está construida
    como ciudad bien trazada.
Allá suben las tribus,
    las tribus del Señor,
según la costumbre de Israel,
    a celebrar el nombre del Señor.
En ella están los tribunales de justicia,
    en el palacio de David.
Desead la paz a Jerusalén:
    «Los que te quieren vivan tranquilos,
haya paz dentro de tus muros,
    tranquilidad en tus palacios».
En nombre de mis hermanos y compañeros,
    te saludo con la paz;
por la casa del Señor, nuestro Dios,
    te deseo todo bien.

El comienzo es el viaje, desdoblado en dos tiempos: primero, el anuncio local de la peregrinación a la capital; segundo, la llegada a las puertas de la ciudad. Una vez allí, el que habla se fija en la ciudad: su construcción compacta (no son casas desparramadas), la afluencia de grupos diversos para celebrar el culto en el templo, el palacio real donde se administra justicia. Saciada la contemplación, vienen los saludos e invitaciones, propias y ajenas, con un tema repetido: paz. O sea, el viaje se desdobla y concentra en partida y llegada; la contemplación se articula en calles, templo y palacio; la tercera parte, más que articulación, es reiteración. Primera parte: la ciudad; segunda parte: la paz. Pues bien, «ciudad» es asonancia de *y*ᵉ*rû-*, paz es *šālôm*. Los dos juntos, *Y*ᵉ*rûšālēm*. El salmo resulta de desarrollar un nombre por sus componentes, tal como le suenan al autor.

II. COMPOSICION

Me toca explicar lo que hace que el poema hebreo sea una unidad. Excluyo la unidad de situación externa al texto. En una acción li-

túrgica completa pueden entrar varios textos heterogéneos y autónomos: la celebración los unifica al acogerlos en su recinto común. Produce algunas relaciones, aunque desde fuera. La celebración se queda fuera del texto. Otra cosa sería que una celebración cúltica o profana pida la creación de un texto apropiado; porque en tal caso la situación entra en el texto.

Tengo que distinguir entre unidad primaria y secundaria. Una verdadera unidad artística puede cristalizar en procesos diversos. Una agregación afortunada; como esas calles en que las casas sucesivas han resultado en una admirable solución urbanística. Lo contrario sería una unidad planificada de antemano; como Pienza en el Renacimiento o Brasilia en nuestros días. Un autor posterior puede tomar piezas acabadas y reunirlas con talento o con ingenio para sacar una unidad nueva y compleja. Lo que nos importa es el resultado, no el proceso. La fase de contemplación y análisis, no la de producción.

Pues bien, en la investigación actual del Antiguo Testamento, especialmente de los profetas, hay una fuerte tendencia a considerar lo que ahora leemos como resultado de sedimentación sucesiva de estratos, depositados en épocas sucesivas por autores o escuelas posteriores, sobre la base original, a veces exigua. Hay algo de verdad en esta hipótesis, pues parece innegable que determinados oráculos fueron reelaborados, adaptados, actualizados. Es verdad que, con oráculos sueltos, discípulos de un profeta o profesionales de la conservación compusieron agrupaciones mayores y, finalmente, libros. Con todo, pienso que se exagera en la aplicación del modelo de sedimentación (véase mi artículo *Métodos y modelos,* en *Hermenéutica de la Palabra.* I. *Hermenéutica bíblica,* pp. 177-193).

Pocos negarán que Is 11,1-9 forme una unidad y que 11,10-16 sea una adición, débilmente empalmada por medio de las palabras «raíz», «Jesé». La unidad perfectamente redondeada Is 1,21-26 recibe un apéndice artificioso de dos versos. La vocación de Jeremías, nombramiento y misión, está interrumpida por la cuña de dos visiones. La estupenda queja de Jr 20,7-18 tiene que sufrir la violencia de una cuña triunfal metida en medio: vv. 11-13. La visión inicial de Ezequiel soporta conspicuas adiciones, más o menos teológicas, que confunden la imagen y violentan la gramática. El capítulo 3 de Ezequiel es una agrupación débil, aunque programática, de la misión del profeta, fabricada con trozos heterogéneos. Y así sucesivamente.

Si queremos analizar los poemas como unidades, hemos de

tener en cuenta ese tipo de hechos. Unas veces para remover adiciones o inserciones y recobrar el poema original; otras veces tendremos que reconocer que la unidad final no es de producción planeada, sino que se sitúa en un plano segundo: otro poeta ha trabajado con materiales ya elaborados. En todo caso, lo que queremos analizar y comprender es la unidad del resultado, de la obra. Mi tarea ahora es describir algunos modos de componer de los poetas israelitas. O, dicho con más exactitud, algunos modos de estar compuestos los poemas hebreos. Eso lo podemos llamar, con muchos autores, estructura. Dividiré la exposición en tres grupos: composición manifiesta/estructura de superficie, patrones o esquemas, estructura individual.

1. *Composición manifiesta/estructura de superficie*

El nombre quiere decir que la estructura se manifiesta en signos lingüísticos explícitos, que la estructura no está soterrada o ausente.

a) Composición *alfabética.* Es tan patente como artificiosa. Es un acróstico de las veintidós letras del alefato o alfabeto hebreo. A cada letra puede corresponder un hemistiquio (Sal 111; 112), un verso (Sal 25), dos versos (Sal 37), tres versos (Lam 1), ocho versos (Sal 119).

El artificio es tan patente que las ediciones de la Vulgata desprendieron las letras, las conservaron en su nombre latinizado y las pusieron encabezando cada estrofa de las Lamentaciones. Después se puso música a las letras. El artificio no favorece la unidad interna, la coherencia. Al poeta le basta encontrar palabras que comiencen con la letra deseada, va escribiendo, desarrollando, verso a verso (como le puede pasar al mediano versificador que se mete a escribir un soneto o una octava real). Con todo, hay que tener cuidado, pues a una composición alfabética artificial puede corresponder una estructura poética robusta, de otro orden: así sucede con el salmo 37, que con su alfabetismo ha engañado a muchos comentaristas, que no han logrado descubrir la otra unidad del poema.

Acrósticos de otro tipo, sobre un nombre o un texto —como el de Jorge Manrique a Guiomar o el de Francisco de Rojas para *La Celestina*—, no se han encontrado hasta ahora en la Biblia. (Hubo un intento fallido para Sal 2.)

Una variante debilitada de la composición alfabética consiste en quedarse sólo con el número 22 del alfabeto. Tal composición se debería llamar numérica.

Lista: Sal 9-10; 25; 34; 37; 111; 112; 119; 145; Nah 1; Prov 31,10-31; Eclo 51,13-20. Cf. W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry,* pp. 190-195. Lo demás son estudios monográficos dedicados a textos individuales.

b) Composición *numérica.* Usa como esquema números cualificados: cuatro, siete, diez, doce, veintidós, o el esquema N + 1. El número puede estar explícito o implícito. En el segundo caso, la estructura pertenece al apartado siguiente. Véase el artículo 3, *Estructuras numéricas en el AT,* de este volumen.

e) *Inclusión.* He hablado de ella en el capítulo sobre la repetición. La inclusión define los límites de un poema y en ese sentido lo contiene, lo compone. Es en sí una estructura débil. Pero puede suceder que la palabra o sintagma de la inclusión expresen el centro del poema. En tal caso, la inclusión saca a la superficie, hace perceptible, el centro de cristalización. Un ejemplo notable es Is 1, 21-26: la repetición incluyente de «justicia» y «Villa-fiel» señala el perfil y el sentido del poema.

La inclusión puede servirnos para definir los límites dudosos de un poema. Puede definir una sección, dotada de su estructura subordinada, como en Sal 90; 51.

El libro de Isaías está encerrado en una gigantesca inclusión: unas cincuenta palabras del cap. 1 se repiten en los caps. 65-66. Eso dice que el autor final quiso editar la obra como libro; no significa que la inclusión haya producido una composición unitaria de todo el libro.

d) El *estribillo* es una repetición periódica. Tiene valor estrófico y también de composición. Especialmente si el estribillo concentra el tema o la situación o la emoción central del poema, como sucede en Sal 42-43. Lo normal es que el estribillo supere el mero valor formal, que subraye con su reiteración y haga más patente una estructura profunda del poema.

e) Se suele llamar *concéntrica* la estructura que dispone palabras repetidas en orden inverso a los dos lados de un eje. Otros la llaman simétrica; otros la meten en el quiasmo, como figura aumentada. Sus esquemas son del tipo: ABC N CBA, ABCD DCBA.

El estudio de este procedimiento se ha desarrollado muchísimo en los últimos treinta años, dando resultados abundantes (aunque siempre se encuentran algunos casos más de los que existen).

La estructura concéntrica aparece en unidades breves, como

Am 5,4-6; en unidades medias, como Is 14; en una parte de un oráculo, como Is 13,11-17 (que también se puede considerar como inclusión); puede usarla un autor posterior para reunir en unidad superior oráculos autónomos, como Is 56-66 (según P. Bonnard). También se da en textos de prosa narrativa (por ejemplo, Jon 1) o retórica (por ejemplo, Dt 8).

f) Palabra/raíz clave. También he hablado de ello en el capítulo de la repetición. Es común a prosa y poesía. No exige la repetición periódica, basta la reiteración fácilmente perceptible.

Is 66,15-24 repite seis veces el verbo «venir», apuntando al monte Sión como centro universal; además, la sección se define por una inclusión de tres palabras repetidas. Ocho veces se repite «cinturón» en un texto en prosa, pantomima y explicación: Jr 13, 1-11. La sección de Jr 14,11-16, englobada en diálogo amplio (véase el capítulo sobre el diálogo), repite cuatro veces el sustantivo «profetas», cuatro veces el verbo «profetizar» y otras tantas la bina «espada y hambre». En Ez 7,1-9, la palabra clave es «fin», que produce la resonancia de momento, día, turno. En Ez 37,15-28 se anuncia en prosa la reunificación del pueblo; la palabra clave, *'eḥād* = uno, se repite siete veces en la primera parte y tres en la segunda.

El verbo *šûb* = volver, con siete presencias, levanta a unidad superior y secundaria la sección de Os 5-11. El efecto no es apreciable en una lectura normal. Jr 14,2-9 es más complejo, pues repite la raíz o base *šwb* en varias acepciones: volver, volverse, convertirse, apostasía. Es famoso el *dies irae* de Sof 1,14-18, que martillea la palabra «día».

Recitado oralmente el poema, la repetición sonora de una palabra clave concentra la atención en el punto capital, enfoca la visión, graba el tema en la memoria del oyente.

2. *Patrones o esquemas*

El patrón es un diseño que se coloca debajo o se proyecta. Siguiendo su contorno y su figura, se corta el paño, se modela. Después el patrón se retira. Por eso el patrón es una estructura estructurante y, a la vez, una estructura ausente. Otros dirán que está subyacente o implícito. También se puede comparar a una horma, un molde, una matriz industrial. ¿Qué queda de él en la obra? La huella.

Los patrones tienen que ser de algún modo conocidos, identificables en la tradición viva, disponibles para repetidos usos. El patrón estiliza el material, unifica materiales heterogéneos. Hasta puede equivaler a una transformación metafórica global (véase el capítulo sobre las imágenes).

a) Muy conocidos en la investigación bíblica, sobre todo a partir de Gunkel, son los patrones o esquemas propios de *géneros literarios*. En cincuenta años hemos llegado a una buena catalogación y descripción de muchos: géneros proféticos, sapienciales, salmos; himno, súplica, acción de gracias, confianza, del Señor rey, reales, sapienciales. Cualquier introducción especial al AT o a libros o cuerpos informa puntualmente de un tema literario bien conocido. La seguridad con que poseemos la teoría y descripción de los géneros literarios en el AT obliga a recordar dos cautelas. Primera, no hay que empeñarse en distinguir y subdistinguir; segunda, hay que evitar el reduccionismo. Como si el asignar un poema a un género dispensase del estudio individual.

b) Hay otro grupo de patrones tomados de *tradiciones* históricas ya elaboradas o de *instituciones* sociales. Hace unos decenios se habló mucho del patrón «real», o sea, de la realeza sacra.

Más fortuna y solidez tiene el reconocimiento del patrón del Éxodo, articulado básicamente en «salida de Egipto-camino por el desierto-entrada en la tierra prometida». El patrón permite varias operaciones: se puede aplicar con el rigor de sus tres tiempos, se puede reducir a dos tiempos, se puede articular ulteriormente algún tiempo, se puede invertir (antiéxodo). Cf. A. Spreafico, *Esodo, memoria e promessa* (Bolonia 1985).

Frecuentísimo es el patrón judicial, especialmente en su versión bilateral o juicio contradictorio. A través del profeta, el Señor se querella con el pueblo, lo acusa de incumplimiento de los compromisos de la alianza, incita a la confesión y conversión. El patrón supone las dos partes y el papel de cada una, y se desenvuelve en una serie de etapas básicas. Admite variaciones en el orden de las etapas o por sustitución de algún elemento. En otros casos, Dios se presenta como juez para pronunciar sentencia diferenciada.

El capítulo primero del Génesis emplea el patrón de una semana de seis días y uno de descanso.

Este campo ha sido poco estudiado; por tanto, son posibles descubrimientos útiles para la interpretación.

3. *Composición individual*

Incluso los patrones comunes se someten a la realización individual. Es verdad que hay poemas convencionales que se atienen al esquema canónico sin otro esfuerzo personal. Esos poemas no suelen ser los más interesantes. Aunque de la tradición no se prescinde totalmente, no faltan los poemas que siguen un camino propio. En cualquier caso, la última y máxima operación del crítico o analítico es explicar el poema individual, teniendo en cuenta la estructura individual.

Porque cuando el poema es una unidad auténtica y no mera agregación, establece o induce múltiples relaciones entre los miembros. Si esas relaciones, en algún caso, son puramente formales, pues de algún modo hay que colocar las piezas, en la mayoría de los casos son relaciones significativas. En otros términos: el poema dice más por medio de las relaciones internas que con la suma de todos sus enunciados.

a) El poeta puede colocar en correspondencia dos o tres cuadros, puede yuxtaponer bloques compactos, puede buscar la alternancia, puede avanzar por ondas que recogen el motivo y lo conducen más lejos. Ahora voy a comenzar exponiendo un caso más difícil y peculiar, Is 21,1-10.

Se trata simplemente de una noticia importantísima de política internacional: importante en sí, porque sucumbe un imperio; importante para las víctimas de su imperialismo, el pueblo «trillado en la era». El poema podría comenzar con la gran noticia (así en la versión de Ap 18,2), para dilatarse en sus efectos y en la reacción de diversos pueblos: compárese con el oráculo contra Tiro de Is 23. Podría colocar la noticia en el centro culminante, con preparación climática y desenlace anticlimático. En este poema, la noticia se retrasará hasta el final, empleando el recurso de la sustentación, excitando y azuzando la curiosidad. Pero la noticia domina desde el principio, y el juego consiste en decir que sucede algo grave y no decir qué. El poema va a repartir la presencia de la noticia en dos tiempos, no simplemente paralelos, sino dinámicamente sucesivos: primero, la visión del profeta; segundo, el anuncio del profeta. La visión es confusa y escalofriante: el poeta sólo consigue trazar rasgos sueltos y rápidos y expresar con vehemencia su angustia: es claro que se trata de guerra y el nombre de los atacantes; su avance es como un meteoro, como el viento impetuoso y abrasador del desierto. Es posible que el v. 5 haga oír, sin introducción, frases

pronunciadas a distancia: el imperio dominador y satisfecho piensa en banquetear, el enemigo ya engrasa el escudo. Con esas voces que resuenan en el aire, casi sin personajes que las pronuncien, concluye el primer cuadro: huracán, guerra, elamitas, medos, contra el devastador para devastarlo.

La segunda parte trae la explicación, pero no de golpe. Habla el Señor, y en vez de dar la noticia él, avisa que traerá la noticia una pareja de jinetes heraldos. Hay que apostar un centinela permanente para que reciba inmediatamente la noticia y la pueda comunicar. El profeta ocupa el puesto de centinela; sabe que el mensaje de los heraldos es mensaje de Dios. Ya los ve venir a lo lejos. Cuando está cerca, gritan la noticia: «¡Ha caído Babilonia!». Sólo le queda al poeta comunicar, de parte de Dios, no de los heraldos, lo que ha escuchado. Una noticia de liberación para los triturados o «trillados».

El poema tiene una estructura individual, fortísima, dinámica. Así explota al máximo el poeta la trascendencia del hecho histórico, la caída del segundo imperio babilónico. Es claro que este poema no es de Isaías, sino que históricamente pertenece a la época en que Babilonia está amenazada de muerte. Ahora copiaré el poema entero:

Como torbellinos que vienen del Négueb,
  viene del desierto, de un país temible.
Se me ha manifestado una visión siniestra:
  el traidor traicionado, el devastador devastado.
¡Adelante, elamitas! ¡Al asedio, medos!
  Acallad los gemidos.
Al verlo, mis entrañas se agitan con espasmos,
  me agarran angustias como de parturienta;
me agobia el oírlo,
  me espanta el mirarlo;
se me turba la mente, el terror me sobrecoge;
  la tarde suspirada se me ha vuelto espanto.
—¡Preparad la mesa, extended el mantel,
  a comer y beber!
—¡En pie, capitanes! ¡A engrasar el escudo!
Esto me ha dicho el Señor:
Ve y coloca un vigía; lo que vea, que lo anuncie.
Si ve gente montada, un par de jinetes,
  sentados en jumentos o montados en camellos,

que preste atención, redoblada atención,
y que grite: ¡Lo veo!
—Como vigía, Señor, yo mismo estoy
de pie todo el día,
y en mi centinela yo sigo erguido
toda la noche.
¡Atención! Llega uno montado,
un par de jinetes, y anuncian:
¡Ha caído, ha caído Babilonia!
Las estatuas de sus dioses yacen
destrozadas por tierra.
—Pueblo mío, trillado en la era,
lo que he escuchado al Señor de los Ejércitos,
Dios de Israel, yo te lo anuncio.
(Is 21,1-10)

Lo malo de este tipo de análisis es que sólo sirve para un caso, por definición. Se puede uno entrenar practicándolo, no se puede aplicar como receta.

b) Más fácil y frecuente es la composición por *cuadros* o tablas, en díptico o tríptico o políptico. El salmo 51 —quitada la adición de vv. 20-21— se compone de dos tablas contrastadas: vv. 3-11, en el reino del pecado; vv. 12-19, en el reino de la gracia. Una palabra de cada tabla se escapa a la opuesta para servir de gancho: «alegría» en v. 10 y «pecado» en v. 15. Entre las dos partes no hay puente ni bisagra, sino corte violento. Un verbo categórico y definitivo, puede iniciar el reino de la gracia: «Crea».

Sof 1,1-6 coloca juntos dos cuadros chicos: en el primero hay un panorama inmenso, de multitudes que Dios aniquila; el segundo mira más de cerca y abarca menos, solamente al pueblo judío. La relación dice: lo que Dios hace en todo el mundo te tocará a ti, pueblo escogido.

c) Otro tipo de estructura individual se basa en el *eje semántico,* con frecuencia, una imagen o un símbolo. El citado salmo alfabético 37 está fuertemente unificado por el motivo teológico «poseer la tierra» y su opuesto «ser excluido, des-terrado, ex-terminado»; posesión de un pedazo de tierra vista como designio de Dios, parte de la ley y la historia (Josué), anulada por la injusticia, reivindicada por Dios. Esa estructura profunda y vigorosa emerge en cinco puntos a la superficie, como periscopio de submarino, y se dilata en sintagmas sinonímicos. Es curioso que los comentaristas

no lo hayan visto. El hecho muestra lo atrasado que está este tipo de análisis y lo necesario que es para comprender los poemas.

En el salmo 102, el tiempo crea un eje semántico: tiempo quebrado del enfermo malogrado, tiempo de la ciudad destruida, tiempo de las generaciones que se suceden, tiempo cósmico, tiempo infinito de Dios. Cruzándolo se coloca otro eje: individuo-pueblo escogido-naciones paganas.

En Is 62,1-9 el símbolo matrimonial presta sus elementos y unifica la pieza.

Este tipo de análisis encuentra su aplicación primaria en textos cuyos límites y unidad estén bastante seguros: salmos, instrucciones sapienciales, oráculos contra naciones paganas. En el resto de la profecía hemos de contar con posibles elaboraciones posteriores y con composiciones secundarias. Lo que no se debería hacer con un oráculo profético es remover o extirparle versos, alegando que son incoherentes con el autor o poema, antes de examinar si es coherente en términos poéticos.

d) Otros ejemplos. El salmo 4 coloca al orante en dos frentes. Uno hostil, al cual interpela en siete imperativos, moviéndolo a la conversión, que desembocará en «confiar» en el Señor; otro de amigos desanimados, a quienes desea confirmar con su testimonio. La confianza del orante abre y cierra el salmo en dos símbolos que forman acorde: espacio o anchura y sueño o descanso.

El salmo 23 discurre en dos cuadros complementarios: el Señor como pastor y como anfitrión. Es el movimiento tradicional del camino por el desierto, cuando Dios guiaba, y de la entrada en la tierra, donde Dios ofrece hospedaje. El final se abre inesperadamente en una nueva peregrinación que simboliza toda la vida del orante.

El salmo 8 tiene tres puntos de apoyo en tres partículas *mâ* colocadas en posición anafórica. La primera y la última, como admiración, sirviendo de inclusión; la del medio, como pregunta, marca el arranque del salmo. Todo el salmo es estupor y pregunta acerca del hombre y de Dios. Una especie de rito de entronización desarrolla la parte principal o segunda: rango «poco menos que un Dios», corona «de gloria y majestad», poder «sobre las obras de tus manos», estrado donde apoyar los pies: «cuadrúpedos, aves y peces».

El salmo 65 introduce el templo como centro plural de atracción. Desde el templo domina el Señor de la historia y de la natura-

leza, presentado en trazos breves e intensos. Ese Señor universal se hace *paterfamilias* campesino para alimentar a los suyos, en la tierra de cultivo y de pastos. A siete acciones de Dios agricultor responden siete verbos de la tierra agradecida.

El cap. 9 de Proverbios, retirada la inserción central, se presenta como un díptico de dos cuadros semejantes y opuestos. Doña Sensatez y Doña Locura invitan a los hombres a un banquete de vida, a un pan hurtado y mortífero. El cuadro de Doña Sensatez se convierte en prólogo próximo de los caps. 10-22, como manjares del gran banquete.

Ecl 1,3/4-11 es como una introducción que establece la tonalidad y resume el libro. Una visión cíclica, de monotonía y desilusión, iguala y desdibuja sus ricos materiales. El cosmos, un girar aburrido sin sentido; la historia humana, una masa amorfa salvada por el olvido pertinaz de los humanos. Repeticiones de palabras y fórmulas sirven al propósito de borrar diferencias. Si se lee despacio, el poema adormece y embota; si se lee deprisa, marea y atonta. Lo que queda, la sustancia de todo, es «soplo, vanidad».

El cap. 24 del Eclesiástico o Ben Sirá es una gran construcción de líneas muy definidas. Sabiduría o Sensatez canta un himno contando su historia en cuatro estrofas o partes. Primero, su nacimiento, sus viajes y dominio cósmico. Segundo, el establecerse histórico en un lugar y un pueblo, que resultan escogidos para ella por Dios; allí habita y ejerce la gran liturgia. Tercero, se transforma poéticamente en un árbol que arraiga y crece, florece y aroma y da frutos; como nuevo árbol de un paraíso, que reúne las virtudes de los árboles mejores. Cuarto, pero no árbol prohibido, sino que se ofrece amorosamente a todos para dar éxito, para comunicar su dinamismo insaciable, para librar del gran enemigo que es el pecado (ya no es una serpiente). Cuando termina ella de hablar, toma la palabra el sabio o doctor. En la quinta estrofa, la identifica históricamente con el libro de la alianza; poéticamente, con seis ríos de un nuevo paraíso, ríos que se dilatan con dimensiones de mar y océano, como en una réplica de la creación. En la sexta estrofa, el sabio o doctor habla de sí yuxtaponiendo imágenes: de la fuente oceánica él es un canal, que riega su huerto y deja que sus aguas formen un lago; después es como una fuente de luz que alumbra las distancias, y su enseñanza es como profecía, como testamento para las futuras edades. Las últimas estrofas responden con sus aguas a las aguas primordiales de la primera estrofa; con su huerto y jardín responden al nuevo árbol de vida de la tercera estrofa, y el sabio, amaestrado

por Sabiduría, también ofrece sus dones a otros. Creación y paraíso asoman tranquilamente en el poema. Agua, luz y vegetación son los elementos dominantes (no hay fuego ni viento). Tras el camino, el descanso; pero el descanso lleva dentro la inquietud de la vegetación destinada a crecer y a darse, y a contagiar con sus frutos y aguas esa misma inquietud de vida creciente. Un autor, maestro por oficio e inclinado al prosaísmo didáctico, se ha inspirado y ha compuesto un poema claro y riguroso en lo exterior, animado interiormente por grandes símbolos tradicionales. (El texto lo conocemos sólo por una traducción griega.)

Job 28 es un poema entonado en honor de la Sabiduría, especie de interludio de reposo al terminar las tres ruedas del diálogo. Varias señales externas marcan la división del poema en tres estrofas o partes y guían al descubrimiento de relaciones significativas. Son los vv. 12 y 20, cada uno cerrando una etapa del fracaso humano, y son dos ignorancias sobrehumanas, de Mar y Océano en el v. 14, de Muerte y Abismo en el v. 22. Las estrofas se encadenan dinámicamente. Primero: el *homo faber,* en una de sus mejores prestaciones, la minería, triunfa técnicamente; pero fracasa al no encontrar el yacimiento de la Sabiduría. Segundo: con lo adquirido se ensaya ahora el *homo oeconomicus,* dispuesto a ofrecer tesoros como precio; pero fracasa, porque la Sabiduría no se compra, no tiene precio. Tercero: el doble fracaso humano apunta a Dios como Señor de la sabiduría, que emplea en su obra de la creación y que está dispuesto a regalar al hombre que lo respeta, *homo religiosus.*

Considero el análisis de la composición de los poemas hebreos una de las tareas más importantes, menos practicadas y más difíciles. Para el aprendizaje no creo que valgan mucho reglas y clasificaciones; lo fecundo es ver cómo lo hacen maestros penetrantes y entrenados y aprender por imitación.

L. Alonso Schökel, *Estudios de poética hebrea,* pp. 309-361.

R. G. Moulton, *The Literary Study of the Bible* (Londres 1896). A partir de la página 90. Habla de unidad simple, de contraste, de transición, de agregación, de circunstancia extrínseca al poema.

N. W. Lund, *The presence of Chiasmus in the Old Testament:* AJSL 46 (1929/30) 104.-126.

N. W. Lund, *Chiasmus in the Psalms:* AJSL 49 (1932/33) 281-312. Aplica el término quiasmo también a lo que hoy llamamos estructura concéntrica.

Muchos artículos dedicados a textos particulares, y titulados *Estructura literaria de...*, se refieren a estructuras de superficie. Debo prevenir contra el afán de encontrar y mostrar gráficamente toda clase de relaciones. Aunque las relaciones sean múltiples y complejas, el esquema gráfico debe ser simple y no confuso.

2

EL ESTUDIO LITERARIO DE LA BIBLIA: NOTAS HISTORICAS

Vamos a leer seguidos dos poemas, en traducción literal. Uno es la conocida oda XIV del libro I de Horacio; el otro, un poema sobre la invasión asiria, escrito por Isaías a fines del siglo VIII a. C.

¡Oh nave, que te arrastra un nuevo
oleaje! ¿Qué haces? Ocupa firme
    el puerto. ¿No ves
    el flanco desnudo de remos,

y el mástil herido del ábrego veloz,
y cómo gimen las entenas? La quilla,
    sin maromas, apenas puede resistir
    el prepotente océano.

No están enteras tus velas.
Ni hay dioses que invoques en la desgracia.
    Aunque te gloríes, pino del Ponto,
    hija de noble selva,

de tu linaje y apellido inútiles.
El tímido marino no se fía de popas
    pintadas. Tú, si no quieres ser
    burla de los vientos, ¡guárdate!

Hace poco, por ti sentía tedio congojoso,
ahora, afanes y cuidados graves.
    ¡Oh! evita las Cícladas brillantes
    esparcidas entre las aguas.
                    (Horacio)

Alzará pendón a un pueblo remoto,
silbará hacia el confín de la tierra:
    ¡Mirad cómo viene veloz y ligero!

No hay cansado, no hay vacilante;
    no se acuesta, no se duerme;

no desciñe el cinturón de los lomos,
no desata la correa de las sandalias.

Están sus saetas aguzadas,
todos los arcos tensos;
las pezuñas de sus caballos como pedernal,
las ruedas parecen torbellinos.

Ruge contra él como león,
ruge contra él como los cachorros;
brama y agarra la presa,
la retiene, y no hay quien se la arranque.
(Is 5,26-29)

Los dos poemas han perdido en la traducción. Aun así, como están sirven para una comparación instructiva. Habrá lectores —especialmente de formación clásica— que prefieran la oda de Horacio; es fácil que otros prefieran el de Isaías. Pero es seguro que el hombre culto y sensible de nuestros días reconocerá el valor literario de ambos poemas. La cosa parece simple y obvia; y no es así, sino que ha costado muchos siglos el llegar a tal actitud.

Vamos a seguir, a grandes pasos, esta trayectoria histórica:

1. «*Didascalia Apostolorum*»

A mediados del siglo III nos encontramos con un testimonio sorprendente a primera vista. En la obra titulada *Didascalia Apostolorum* encontramos la siguiente prohibición: «Los libros paganos no los toques en absoluto; pues ¿qué te importan palabras o leyes ajenas, o pseudoprofetas, con que hombres ligeros fácilmente son inducidos a error?, ¿y qué echas de menos en la palabra de Dios para que vayas a fábulas paganas? Si quieres leer historia, tienes la de los Reyes; si cosas de ingenio y poesía, a los profetas, en los que hallarás la exposición de toda sabiduría y poesía, pues son eco del Señor, el único sabio. Si buscas cánticos, tienes los salmos; si el comienzo de la formación del mundo, el Génesis; si leyes y preceptos, tienes la gloriosa Ley de Dios. Así que apártate con firmeza de todos los escritos ajenos y diabólicos [1].

Si estas palabras se hubieran de tomar a la letra, resultaría que un escritor sirio del siglo III realizó el descubrimiento de la Biblia como obra literaria. Parece ser que el autor no midió el alcance de

[1] F. X. Funk (ed), *Didascalia Apostolurm,* lib. I, cap. IV, pp. 12 y 14.

su afirmación, formulada en un contexto algo polémico; toda su alabanza de la Escritura está enmarcada en una rígida prohibición, durísima en aquellos tiempos; como consuelo a la renuncia, o sucedáneo de los clásicos, se ofrece el libro santo. Desde luego, el autor no sacó consecuencias constructivas de su afirmación.

Los cristianos habían vivido inmersos en la cultura pagana circundante; alejándose un poco de ella por razones ascéticas, o aprovechándola por razones formativas. Aquella cultura era un peligro, pero también un instrumento.

Los escritores cristianos habían citado frecuentes frases bíblicas en sus escritos; esta operación puede tener signo claramente literario; pues no se trata de la cita científica, erudita, al margen o *ad calcem*. La cita literaria inserta incrusta una frase conocida, aureolada, en un nuevo contexto; la frase conocida adquiere nuevo sabor en la mixtura, y a su vez derrama brillante o manso fulgor en su ámbito estilístico. Especie de metáfora o comparación intelectual, culta. Como cualquier procedimiento estilístico, puede perder su calidad interior y degenerar en vicio estilístico.

Pero la cita bíblica en los escritores cristianos no es exclusiva o primariamente de signo estético. La Biblia se cita como autoridad religiosa, como fuente de piedad; el afán del escritor es poner al lector en contacto incesante con «el libro». En un plano secundario, en la semiconciencia del escritor, muchas citas bíblicas tienen valor de procedimiento literario; el aplicar a la Biblia el tratamiento de los autores paganos a su literatura parece un implícito reconocimiento de paridad: lo que para ellos los poetas y prosistas, para nosotros los libros sagrados. Sin embargo, es necesario matizar aún más. El valor literario del procedimiento no reside específicamente en la calidad literaria de la frase citada, sino en el hecho de la cita, en la síntesis: algo así como en la metáfora, que puede ser bellísima, sorprendente, aunque el término inducido sea pobre, vulgar [2].

Todas estas reflexiones y correcciones no se las formulan los primeros escritores cristianos; la cita literaria, como recurso estilístico, no está catalogada entre los *schemata* de Gorgias, ni en la poética de Aristóteles, ni en las Instituciones de Quintiliano; por tanto, no puede ser objeto de meditación refleja; se queda en práctica indiscutida; y en este terreno práctico podemos decir que los

[2] La cita literaria puede convertirse en recurso cómico, como en las parodias medievales; v. gr., «Frequentia falsi Evangelii secundum marcam auri»; cf. Hans Rost, *Die Bibel im Mittelalter* (Augsburgo 1939), cap. 29.

escritores cristianos estaban concediendo categoría literaria a la Biblia.

El contacto frecuente con la Biblia producía un influjo literario inconsciente; la asimilación viva de una obra literaria influye en la sensibilidad literaria de un escritor, aunque no busque la imitación concreta. Las antiguas traducciones latinas «han contribuido ampliamente a modelar la imaginación de los escritores cristianos, su lengua y estilo. Presiden el comienzo de un poderoso trabajo de creación y adaptación verbal que ha tenido repercusión en toda la literatura cristiana» [3].

2. *El edicto de Juliano*

Hay un momento en que los escritores y maestros cristianos hubieran podido plantearse la cuestión: el valor literario de la Biblia. Ese momento es el famoso edicto de Juliano contra los maestros cristianos [4].

Este decreto obliga a los cristianos a plantearse explícitamente el problema de la formación literaria. Prohíbe a los cristianos ejercer como profesores (sería una falta de honestidad profesional explicar lo que internamente se condena); no prohíbe explícitamente a los cristianos estudiar los clásicos, pero inmediatamente les plantea el problema de conciencia: una vez que todos los maestros sean paganos convencidos, con monopolio de la enseñanza, ¿podrán los muchachos cristianos asistir a sus clases? El decreto exige indirectamente una revisión, una toma de posición [5].

Éste hubiera sido el momento de volverse a la Biblia y descubrir explícitamente que la Biblia es un libro de eximia calidad literaria, aprovechable para la formación del escritor. Pero esto es demasiado pedir en la estructura cultural del siglo IV; es una estéril fantasía de observador moderno. Aun nosotros, ciudadanos del siglo XX, que comprendemos y gustamos la belleza literaria de la Biblia, no hemos intentado incorporarla como tal a la enseñanza.

Pero el juicio de los antiguos era bien diverso; leamos un par de testimonios:

[3] P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne* (París [3]1947) 73.

[4] H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité* (París 1948) 428ss; J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien* (París 1930); G. Bardy, *L'Église et l'enseignement au IVe siècle:* RScRel 14 (1934) 532ss.

[5] Bardy, *ibíd.*, p. 525; RScRel 15 (1935) 12.

Arnobio: «Pero están escritos por hombres incultos y rudos y por lo mismo no se les debe creer a la ligera... es un lenguaje trivial y bajo... están vuestras cosas llenas de barbarismos y solecismos —dice— y manchadas con la fealdad del vicio...».

San Jerónimo: «Si alguna vez vuelto en mí comenzaba a leer algún profeta, me echaba atrás su lenguaje inculto»[6].

Escribir bien, en aquellos tiempos, era primero corrección gramatical, que faltaba en las traducciones latinas de la Biblia, antes de la revisión de Jerónimo; escribir bien era, sobre todo, militar en una tradición viva de rigurosa disciplina; un rigor que permite la creación individual, pero no tolera la transgresión de márgenes sagrados (como en el gremio de los «maestros cantores» hacer música exige la «tabulatura»). Escribir bien era una tarea latina; si el griego y la literatura griega habían fecundado y aun hecho posible la literatura latina, a nadie se le pudo ocurrir la pregunta de si el hebreo y la literatura hebrea podían fecundar a un escritor.

En fin, ante el golpe asestado por Juliano, algunos cristianos intentaron «fabricar» clásicos: tomando los argumentos de la Biblia y vistiéndolos de lenguaje y ornato clásico; lo cual es reconocer que la Biblia, tal como está, no tiene calidad literaria ni valor formativo. Tampoco supieron aprovechar la literatura cristiana ya existente: Minucio Félix, Tertuliano, Juvenco... [7]

Pasado el efímero nubarrón de Juliano, todo vuelve a sus cauces: a los métodos preconizados por san Basilio en su exhortación a los jóvenes. Si la Biblia es el libro religioso, los clásicos siguen siendo la base de la formación humana[8].

[6] Arnobio, *Adversus nationes;* ed. Reifferscheid, CSEL IV (Viena 1875) 29; Hieronymus, *Ep.* XXII, ed. Hilber, CSEL LIV (Viena 1910) 189. Sobre la manera de traducir la Biblia, comparada con la manera de traducir ciceroniana, véase P. de Labriolle, *op. cit.,* pp. 75ss.

[7] H.-I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (París 1949) 396ss; *Histoire de l'éducation dans l'antiquité,* p. 428; A. Puech, *Histoire de la littérature grecque chrétienne* III (París 1928-30) 635ss.

[8] De ordinario se solía tomar la exhortación de san Basilio como una recomendación de los clásicos; así la interpretaban y divulgaban los renacentistas. S. Giet, *Les idées et les doctrines sociales de Saint Basile* (París 1941) 217-232, revisa la interpretación y considera el discurso de san Basilio como una intervención preventiva; aceptando como irremediable el estudio de los clásicos, pone en guardia contra sus peligros y sugiere medios para contrarestarlos. Cf. Marrou, *Histoire de l'éducation,* pp. 426ss; *Saint Augustin,* p. 396; De Labriolle, *Histoire de la littérature...,* p. 33.

Por aquella época existe un tipo de formación que prescinde explícitamente de los clásicos: la formación monacal. Pero se trata de una formación de renuncia; no para el mundo, sino para el retiro; en ella se puede profesar una especie de «pobreza artística», paralela a la pobreza de bienes materiales.

San Crisóstomo envió a una de estas escuelas monacales un grupo de muchachos que no aspiraban a la vida religiosa; la prueba fracasó; comprobó que aquella formación no los capacitaba para sus funciones ciudadanas, y renunció a repetir el intento. Tampoco se le ocurrió a san Jerónimo la posibilidad de formar a los muchachos en el arte bíblico; parece que pocos como él estaban capacitados para gustar la belleza de la Biblia. La famosa paliza angélica de su sueño tuvo virtud para curarle de su pasión literaria clásica; pero no le infundió otra pasión literaria bíblica, sino el afán religioso y científico. Y cuando en Belén abrió una escuela de muchachos, para satisfacer su vocación didáctica, les explicaba los clásicos, y cuando escribe, es fiel a su profunda formación clásica; no parece que el contacto vivo con la Biblia original haya influido en su estilo y sensibilidad literaria.

3. *La «rusticitas» cristiana*

Otro momento apto para caer en la cuenta del valor literario de la Biblia es la controversia con los paganos acerca de la *rusticitas* cristiana [9]. La acusación es grave en una época en que la Iglesia comienza a dominar las más variadas posiciones de la sociedad. Frente a la acusación hay dos actitudes distintas entre los Padres: unos conceden que la Escritura es *átechnon,* porque su fuerza esriba en la virtud sobrenatural de Dios; y de ello hacen un argumento apologético: «Los triunfos del cristianismo no se pueden atribuir a valores humanos de persuasión o de forma literaria»; Norden [10] cita en este grupo a Orígenes, Crisóstomo, Teodoreto, Isidoro de Pelusio, Lactancio, Arnobio, Jerónimo.

Habría que citar aquí algunos testimonios. La cita anterior de Arnobio reproduce críticas adversas; la respuesta es como sigue: «Nunca la verdad anduvo tras el brillo, ni lo averiguado y cierto tolera ser expuesto por rodeos de amplio discurso».

[9] Sobre la controversia, cf. P. de Labriolle, *La réaction païenne: Étude sur la polémique antichrétienne du Ier au VIe siècle* (París 1942) 314ss.

[10] E. Norden, *Die antike Kunstprosa* (Leipzig 1915) 521ss.

Y continúa defendiendo el principio de que la forma no importa. Más aún, en una réplica *ad hominem,* llega a negar el mismo concepto de corrección gramatical, si no es como pura convención: «Aunque, si miras a la verdad, no hay lenguaje que por naturaleza sea íntegro ni, de modo semejante, que sea vicioso».

4. *San Agustín*

La posición opuesta la representa Agustín en su *De doctrina christiana*[11]: Los libros sagrados de los cristianos también contienen los recursos literarios de que se vanaglorían en exclusiva los paganos, e incluso otros peculiares: «Et multa reperiet locutionis genera tanti decoris, quae quidem et in nostra, sed maxime in sua lingua decora sunt, quorum nullum in eis, quibus isti inflantur, litteris invenitur» (IV, 41). Y comprueba su afirmación con breves análisis de san Pablo y de Amós. Si Agustín hubiera amplificado sistemáticamente sus ejemplos, tendríamos el primer tratado literario de la Escritura; se habría adelantado en siglos a los tratadistas judíos medievales y a Lowth. Más aún, su afirmación de que hay en la Escritura recursos peculiares, bellos en su propia lengua, es enormemente audaz dicha en el siglo v, porque rompe el marco sagrado de la belleza clásica, reconoce categoría estética a otra lengua y admite en principio la existencia de nuevos recursos estilísticos. En esta afirmación, san Agustín se anticipa al propio Herder.

Una sombra de duda nos queda por el tono polémico de la afirmación: «también la Biblia cuenta con vuestros recursos poéticos y con otros que vosotros desconocéis», y debilita la afirmación el hecho de que Agustín no conocía la lengua original, el hebreo. Con todo, nos ofrece otra actitud interesante respecto a la Biblia. Se trata de una cuestión vital, un problema formativo, sobre el cual puede opinar con autoridad el antiguo profesor de retórica. ¿Es necesario para la formación del escritor o del orador el estudio sistemático de los preceptos? O ¿basta la lectura de los autores? Agustín responde —cosa inaudita— que basta la lectura de buenos autores. ¿Es necesario analizar dichos autores o basta la lectura cursiva? Y responde —segunda audacia— que basta la lectura cursiva para que el buen estilo, el arte de decir, se vaya pegando. Y ¿quiénes son estos buenos escritores? La Biblia y los autores eclesiásticos.

[11] Véase la obra citada de Marrou, especialmente libro III, cap. V.

Es importante la afirmación: en un momento histórico en que el cristianismo, además de ser una religión, va siendo una cultura, el mayor genio de dicha cultura aprecia el hecho y saca las consecuencias; en adelante, para la formación literaria del ciudadano cristiano hay que contar con la Sagrada Escritura y los escritores sacros. Al mismo tiempo, al negar la necesidad del análisis de los modelos, nos ha privado de un estudio sistemático literario de la Biblia.

Sería interesante averiguar si el estilo bíblico influyó de manera seria en el estilo de Agustín. Desde luego, persiste en él la cita bíblica como recurso estilístico; pero con una calidad mucho más auténtica y vital; como de un hombre a quien la Biblia, con sus fórmulas peculiares de lenguaje, ha enseñado a sentir y a conformar los sentimientos; y cuando intenta la expresión sincera, espontánea de éstos, le brotan irresistiblemente las fórmulas bíblicas. Es decir, el procedimiento estilístico, que en otros pudo ser artificio extrínseco, ha cobrado en él una sorprendente interioridad.

Marrou, en su estudio *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* considera la exégesis alegórica del santo como una actividad literaria, cultural; un gusto por la estética de la oscuridad, del misterio, por el simbolismo de la idea; algo de «juego» intelectual, en el sentido importante del *homo ludens* (cf. *op. cit.,* pp. 488-492).

E. Auerbach analiza, entre otros, un fragmento de Agustín, y lo encuentra muy clásico en las fórmulas retóricas, muy poco clásico en el dramatismo humano y en la parataxis. «En el tono hay un movimiento insistente, un dramatismo humano; en la forma, un predominio de la parataxis; ambos factores, por separado y en su acción combinada, dan impresión de ser muy poco clásicos». Ahora bien: la parataxis, con su eficiencia dramática, es fenómeno bíblico, así como la exposición de fenómenos interiores es típicamente cristiana. «Familiarizado él con el mundo retórico clásico, lo mismo que con el mundo judeocristiano, fue quizá el primero que vio conscientemente el problema de la oposición de los estilos; y lo formuló muy encarecidamente en su tratado *De doctrina christiana*» [12].

[12] E. Auerbach, *Mimesis* (Berna 1946) 71ss.

5. *Casiodoro*

El albacea de la Antigüedad a la entrada de la Edad Media es un buen punto de referencia [13]. Él no ha inventado, pero ha recogido los materiales de la cultura cristiana. Lo que él dictó permaneció en vigor durante varios siglos.

En la edición de Migne encontramos reunidas sus declaraciones sobre nuestro tema en un capítulo especial [14]: *De schematibus et tropis necnon de quibusdam locis rhetoricis S. Scripturae quae passim in commentario Cassiodori in Psalmos reperiuntur.*

En la Biblia se encuentran todos los recursos estilísticos de los clásicos; con varias ventajas, porque en la Biblia se encuentran puros y ciertos, no deformados e inciertos; porque originariamente existían en la Biblia, y de allí los tomaron y adaptaron los gentiles; sólo que en la Biblia se encuentran usados, no reflejamente formulados con sus nombres [15].

[13] E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Brujas 1946). (En el primer volumen: Boecio, Casiodoro, san Isidoro, Rabano Mauro, Escoto Eriúgena.) E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles* (París 1925); Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford 1952); R. E. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (México ⁴1984).

[14] PL 70, 1269-1280.

[15] «Scriptura divina, ait Cassiodorus *(In praefat. in Psalt.,* p. 7), multis modis genera suae locutionis exercet, definitionibus succincta, schematibus decora, verborum proprietate signata, syllogismorum complexionibus expedita, disciplinis rutilans; non tamen ab eis accipiens extraneum decorem, sed potius illis propriam tribuens dignitatem. Haec enim quando in divinis Scripturis splendent, certa atque purissima sunt; cum vero ad opiniones hominum et quaestiones inanissimas veniunt, ambiguis altercationum fluctibus agitantur; ut quod hic est firmissime semper verum, frequenter alibi reddatur incertum.

»Haec mundanarum artium periti, quos tamen multo posterius ab exordio divinorum librorum existitisse manifestum est, ad collectiones argumentorum quae Graeci (tópika) dicunt, et ad artem dialecticam et rhetoricam transtulerunt, ut cunctis evidenter appareat, prius ad exprimendam veritatem justis mentibus datum, quod postea gentiles humanae sapientiae aptandum esse putaverunt. (Continúan las citas de san Agustín.)

»Sed dicit aliquis: Nec partes sillogismorum ipsae, nec nomina schematum, nec vocabula disciplinarum, nec alia hujuscemodi ullatenus inveniuntur in Psalmis. Inveniuntur plane in virtute sensuum, non in effatione verborum. Sic enim vina in vitibus, messem in semine, frondes in radicibus, fructus in ramis, arbores ipsas sensu contemplamur in nucleis. Merito ergo esse dicimus, quae inesse nihilominus virtute sentimus...

»Cognoscite ergo, magistri saecularium litterarum, hinc (ex Scriptura sci-

Hay un interesante catálogo alfabético de figuras y tropos: cada uno con el nombre griego o latino, la definición y algún ejemplo de la Escritura. En el catálogo se advierte un afán exhaustivo de catalogar todas las clasificaciones de los antiguos, incluyendo lo que podíamos llamar «bichos raros», como Antiprósopon, Antiptosis (obtenido por incorrección en el uso del latín de la Vulgata), Antistathmesis *id est recompensatio,* Koinonía, etc. Incluso encontramos en la lista, como si fuera una figura más, el defecto general llamado *kakózelon.* También es importante notar que el análisis se apoya totalmente en la Vulgata; como la figura llamada «sardismo», que consiste en mezclar palabras de distinto idioma, o sea, nombres hebreos o griegos en contexto latino; o la paronomasia aducida en latín *Misericors et miserator Dominus; patiens et multum misericors,* que en hebreo emplea raíces diversas aliteradas: *ḥannûn, raḥûm, ḥesed,* etc.

Hay momentos, con todo, en que Casiodoro sobrepasaba la mera constatación, para analizar la función expresiva; por ejemplo, el énfasis de Sal 43,10ss o la *epinome* de Sal 12,1: «et intuendum quod per hos quattuor versus ubique verba constantissimae patientiae ponit; dicit enim: Usquequo, quousque, quamdiu, repetens etiam usquequo. Quae figura dicitur epimone, quando similia dicta crebra repetitione geminantur» (PL 70, 101), etc. [16]

licet) schemata, hinc diversi generis argumenta, hinc definitiones, hinc disciplinarum omnium profuisse doctrinas, quando in his litteris posita cognoscitis, quae ante scholas vestras longe prius dicta fuisse sentitis.»

[16] He aquí en resumen la teoría pedagógica de Casiodoro: «quoniam tam in sacris litteris quam in expositoribus doctissimis, multa per schemata, multa per definitiones, multa per artem grammaticam, multa per artem rhetoricam, multa per disciplinam arithmeticam, multa per musicam, multa per disciplinam geometricam, multa per astronomicam intelligere possumus; non abs re esse instituta saecularium magistrorum, artes scilicet ac disciplinas cum suis divisionibus in sequenti libro paucis attingere... Est enim rerum istarum procul dubio (sicut et Patribus nostris visum est) utilis et non refugienda cognitio, quando eam in litteris sacris tamquam in origine generalis perfectaeque sapientiae ubique reperis esse difusam. Nam cum ibi reddita fuerint atque monstrata, sensus vester ad intelligendum modis omnibus adjuvatur.

»... Et quod illi ad exercendas versutias derivarunt, nos ad veritatis obsequia laudabili devotione revocemus; quatenus quae inde furtive sublata sunt, in obsequium rectae intelligentia honesta conditione reddantur...» (PL 70, 1107-1108).

6. *Isidoro de Sevilla*

Isidoro nos interesa porque sus *Etimologías* son el libro de texto y autoridad definitiva durante casi toda la Edad Media. Siguiendo el libro primero de esta gran enciclopedia medieval, podemos enterarnos de muchas cosas interesantes [17]:

III, 4: «Linguam Hebraicam omnium linguarum et litterarum esse matrem»; de las letras hebreas se derivan las griegas y latinas; lo comprueba con el ejemplo de la letra *aleph* = *alpha.*

XXXIX, *De metris,* 11: «Hoc [hexametro] primum Moyses in cantico Deuteronomii, longe ante Pherecidem et Homerum cecinisse probat. Unde et apparet antiquius fuisse apud Hebraeos studium carminum quam apud gentiles. Siquidem et Job, Moysis temporibus adaequatus, hexametro versu, dactylo spondeoque decurrit». 17: «Hymnos primum David propheta in laudem Dei composuisse ac cecinisse manifestum est». 18: «Epitalamia... primum Salomon edidit in laudem Ecclesiae et Christi. Ex quo gentiles...». 19: «Threnos... primus Jeremias versu composuit... post hunc apud Graecos Simonides...».

XL, *De fabula,* 1: «Has primus invenisse traditur Alcmaeon Crotoniensis». Cosa extraña, pues más abajo, 6, registra la fábula de Jotam en el libro de los Jueces; se olvida del argumento de prioridad.

XLII, 1: «Historiam autem primus apud nos Moyses de initio mundi conscripsit».

El libro nono comienza repitiendo que el hebreo es la primera de todas las lenguas. Hebreo, griego y latín son las tres lenguas sacras. Y añade un precepto que los discípulos de Isidoro aprenderían celosamente sin pensar en cumplirlo: «Propter obscuritatem sanctarum Scripturarum, harum trium linguarum cognitio necessaria est, ut ad alteram recurratur si quam dubitationem nominis, vel interpretationis sermo unius linguae attulerit» (I, 3).

En resumen: Isidoro amplifica detalladamente la idea de Casiodoro de que la literatura proviene de los hebreos; en cambio, es muy parco en aducir ejemplos bíblicos en sus capítulos sobre *schemata,* tropos y figuras. Sobre métrica hebrea repite las frases genéricas de san Jerónimo. Recomienda en teoría el estudio del hebreo; pero con frecuencia se contenta con la referencia no controlada *apud suos;* y puede sorprender un defecto en la Vulgata.

[17] PL 82.

Esta percepción del latín clásico, en descrédito del latín bíblico, no la aprecian los autores ingleses e irlandeses. Por ello encuentran más fácil disminuir el valor formativo de los clásicos y elaborar una retórica con elementos bíblicos. Es la línea iniciada por Aldhelm (639-709) en sus cartas sobre educación, y elaborada especialmente por Beda (672-735). A través de Alcuino, Beda influyó decisivamente en la reforma humanística carolingia.

Nos interesan sus libros didácticos [18]. Su tratado de métrica cita con preferencia poetas cristianos, como Próspero, Arator, Fortunato, Sedulio, Juvenco, Paulino; sin olvidar a Virgilio, Lucano «poeta veteranus» (164 C), Lucrecio. El último capítulo, sobre los géneros poéticos, coloca en paridad clásicos y bíblicos: Égloga, «quo apud nos genere Cantica canticorum scripta sunt»; *enarrativum,* las *Geórgicas* y Lucrecio, «quo genere apud nos scriptae sunt Parabolae Salomonis et Ecclesiastes»; *Coenon vel micton,* la *Ilíada, Odisea* y *Eneida,* «et apud nos historia beati Job».

Su tratado retórico *De schematis et tropis Sacrae Scripturae liber,* desde el título hace profesión de arte bíblica. El prólogo es de suma importancia.

Comienza asentando que en la Biblia abunda el estilo trópico y figurado. Defiende la excelencia de la Biblia, «non solum auctoritate, quia divina est, vel utilitate, quia ad viam ducit aeternam, sed et antiquitate, et ipsa praeminet positione dicendi». La precedencia histórica es idea de los apologetas, recogida por Casiodoro, ampliada por Isidoro; la eminencia estilística *positione dicendi* es aportación de Beda. Sigue una enumeración de 41 tropos y 29 figuras; más otras cualidades o defectos registrados por los gramáticos. De la larga serie escoge «eminentiora decem et septem schemata» y los va comprobando con ejemplos de la Escritura, de ordinario en latín; una vez en hebreo: un ejemplo de paronomasia, Is 5,7; otra paronomasia de referencias «secundum Hebraicam veritatem»; dos ejemplos de homeoteleuton, que sólo funcionan en la traducción latina, Ecl 6,9; 7,5; lo mismo el homeotropos: las citas escriturísticas son más abundantes; siempre tomadas de la traducción latina, incluso el hipérbaton y la onomatopeya.

La obra de Beda es interesante por dos aspectos: primero, por el estudio literario sistemático de la Biblia; segundo, por el uso

[18] PL 90, 175.

permanente de los poetas cristianos. Es decir, en Beda se hace del todo explícita la conciencia de una cultura cristiana; apenas si hace falta recurrir a los libros de los clásicos, puesto que todo lo encontramos en la Biblia. Es una posición mucho más radical que la de Casiodoro e Isidoro; pero no desbancó a éstos ni los superó en influjo. Gracias a ello persistió durante la Edad Media el estudio de los clásicos; eso sí, subordinados por origen y por finalidad formativa a la Sagrada Escritura.

8. *Conclusión*

En resumen, muy poco ha adelantado el estudio literario de la Biblia en ocho siglos de cristianismo. Y en los siglos siguientes no hay progresos respecto a los tres maestros: Casiodoro, Isidoro y Beda.

Y ¿entre los judíos? Mošé Ibn ʽEzra es el más conspicuo de los que se dedican al tema. Hace unos años se ha ocupado ampliamente del tratadista judío A. Díez Macho, en una serie de artículos publicados en la revista «Sefarad» [19].

Mošé Ibn ʽEzra toma las figuras retóricas de los tratadistas árabes o de Aristóteles. Es decir, sin intentarlo ni saberlo, por camino divergente, está realizando lo que Casiodoro, Isidoro y Beda entre los cristianos; sólo que con una gran ventaja: que se mueve en terreno semita y que estudia la Biblia en su lengua original. Por eso, siendo el intento semejante, el mérito y la aportación son incomparablemente superiores. La figura de Mošé Ibn ʽEzra queda aislada en la Edad Media. Su influjo no debió de ser muy grande entre los coetáneos, y menos entre los sucesores. Una vez más comprobamos lo difícil que es eso que, al comienzo de mi artículo, parecía tan sencillo.

Pasarán los siglos hasta que se cumpla el verdadero descubrimiento literario de la Biblia; de este descubrimiento trataré en un próximo artículo [20].

[19] *Algunas figuras retóricas estudiadas en la «Poética hebraica» de Mošé Ibn ʽEzra:* «Sefarad» 4 (1944) 255-274; 5 (1945) 49-81; 7 (1947) 3-29, 209-230; 8 (1948) 293-321; 9 (1949) 269-309; 10 (1950) 135-164; 11 (1951) 3-35.

[20] En él me ocuparé de los tres grandes tratadistas que más han influido: el obispo anglicano R. Lowth, Herder y H. Gunkel.

SOBRE EL ESTUDIO LITERARIO DEL ANTIGUO TESTAMENTO

1. *Finalidad*

El que se ponga a leer el libro de W. Richter [1] no piense que podrá enterarse de su contenido en una tarde de trabajo. Las 190 páginas de texto y notas requieren en el lector familiaridad con la investigación bíblica y algunos conocimientos de ciencia literaria. La exposición es densa, no siempre clara, y el material es abundante.

El autor no pretende ofrecer un manual de aprendizaje de métodos (algo en la línea de Zimmermann o Kaiser-Kümmel), sino una reflexión crítica sobre los métodos de interpretación del AT.

El objeto de dicha exégesis es la literatura hebrea (en principio no sólo el AT); ese objeto es literario; luego su estudio pertenece a la ciencia literaria. Como tal, se distingue de la arqueología y geografía, de la gramática, de los estudios comparativos (que pueden venir después), de la crítica textual (que es tarea previa), de la introducción.

La exégesis del AT no es una rama de la ciencia teológica. Aunque en determinados casos puede aportar resultados teológicos (suministrados por los textos), no puede aceptar presupuestos o juicios previos de valor. Más bien puede aceptar los presupuestos que el objeto imponga o admita y otros rigurosamente controlados (p. 16).

Esto implica algunas cuestiones hermenéuticas. El autor no distingue aquí entre objeto material y formal. Como en otros pasajes parece llamar «aspectos» a los objetos formales, se podría entender «objeto» como objeto material. En tal caso, ¿considera el objeto constituido previamente y con independencia del investigador?, ¿existe una literatura como objeto sin una comunidad portadora? Si hablamos de objeto material, ¿puede tal objeto «definir el ámbito de los presupuestos» que no hace falta controlar?

Algunos dirán que el concepto de ob-jeto implica un espectador que se distancia, y que el objeto formal está definido por el investigador. En tal caso, cabe una postura simplemente asertiva: *podemos* investigar el AT como literatura. Temo no hacer justicia al autor atribuyéndole semejante opinión; me parece bastante clara la postura exclusiva de WR: *tenemos que* investigar el AT como literatura.

[1] Wolfang Richter, *Exegese als Literaturwissenschaft. Entwurf einer alttestamentlichen Literaturtheorie und Methodologie* (Gotinga 1971).

Sobre las relaciones con la teología escribe en tono bastante polémico al llegar al último capítulo, que trata del contenido.

Supuesta la primera definición, la ciencia exegética procede por una serie de pasos metódicos, definidos rigurosamente en su número, naturaleza y orden: crítica de unidades, de forma, de género, de tradiciones, de composición y redacciones, de contenido; cada paso en mirada sincrónica y diacrónica. No se trata de métodos a elección ni es libre el orden; es una exigencia ineludible de la investigación. Sobre la obligatoriedad vuelve el autor repetidas veces, y yo añadiré algún comentario al final.

2. *Una teoría literaria del AT*

Éste es el tema del segundo capítulo (pp. 27-48). Viene a la memoria inevitablemente el título de la obra clásica de Wellek/Warren *A Theory of Literature* (que el autor cita con frecuencia, pero no sigue con fidelidad).

En esta fase delicada no estoy seguro de presentar fielmente el pensamiento del autor, porque me ha resultado particularmente difícil captarlo. En mi intento de resumir, me he dejado llevar de otras lecturas sobre estructuralismo.

La ciencia literaria —y, por tanto, también la exégesis del AT— intenta establecer una serie de reglas que unifiquen y permitan comprender los datos múltiples. Esto no se realiza en un paso único y comprensivo, sino por planos o niveles. Cada nivel superior es como un techo que delimita el próximo inferior, y es un plano más alto donde las reglas del nivel inferior se reducen a reglas más generales. En cada nivel, las reglas no son una serie amorfa, sino que forman una estructura. Las relaciones de nivel a nivel son también estructurales.

Los pasos metódicos enumerados en el capítulo precedente son en realidad los diversos niveles que se han de formalizar definiendo leyes estructurales. El nivel supremo es el texto total; el investigador debe comenzar por el nivel ínfimo o inmediato (como la lingüística comienza por el nivel (fonemático), sin permitir injerencias de niveles superiores al organizar las reglas de cada nivel. Por eso es obligatorio el orden de los pasos.

El investigador no puede considerar simultáneamente todos los datos, por eso trabaja con modelos. Es decir, reduce a unidad estructural las reglas definidas en un sector, luego aplica el modelo obtenido a nuevos sectores y lo va corrigiendo y ensanchando con el acceso de nuevos datos. Los modelos son ante todo operacionales.

Naturalmente, el análisis descrito es sincrónico; los análisis y con-

clusiones diacrónicas no deben entrar por ahora en el estudio. Esta separación de la sincronía y la diacronía, que el autor exigirá en cada capítulo, no está definida tan claramente aquí.

El nivel último o más alto es el texto o la obra, que en el aspecto formal es composición y en el aspecto de contenido es enunciado (p. 34). Dentro del texto, el nivel supremo lo constituye el contenido, que define todo lo demás como forma, a su vez escalonada en los niveles ya enumerados. Con la visión de las estructuras formales y de contenido, el investigador puede comprender la obra. Pero lo primero que encuentra el investigador no es el contenido, sino la forma, por la cual ha de comenzar siempre.

3. *Crítica de unidades*

La primera tarea sobre un texto consiste en definir o delimitar las unidades, las pertenencias y autonomías dentro del texto. Un texto puede ser una unidad perfecta, coherente y acabada; puede mostrar adiciones extranjeras y secundarias; puede incluir piezas incoherentes. El autor llama aquí (y en adelante) unidades a las piezas autónomas dentro del texto, aunque antes hayan pertenecido a otro contexto. Es decir, un miembro, una pieza fragmentaria, pueden llamarse «unidad». Unidad es lo que en sí es coherente, aunque sea fragmentario. Al principio se opera en sincronía, y el análisis nos lleva a aislar todas las unidades que artificial o artificiosamente se encuentran coexistiendo en un texto dado. Después, alargando la vista a otros textos y repitiendo la operación, se podrá descubrir si las unidades sincrónicamente aisladas pertenecían de hecho a un texto precedente, a una «fuente». Esta operación diacrónica es posterior. Por eso no debe confundirse el análisis de unidades *(Literarkritik)* con la crítica de fuentes, que es sólo una consecuencia de la etapa diacrónica.

El autor enumera los criterios y pondera su valor, eliminando cuidadosamente fenómenos semejantes y criticando conclusiones precipitadas.

El tema es más conocido en la ciencia bíblica, y está tratado aquí con claridad y rigor. Sólo una observación, también conocida: aunque esta crítica sea la primera en orden, ¿puede prescindir totalmente de consideraciones de forma y género? Lo que en términos de gramática o de lexemas parece incoherente, puede no serlo en términos de forma individual o genérica. Ya lo denunció Gunkel en su artículo *Der Micha-Schluss:* ZSem 2 (1923) 145-178, y todavía hoy habría mucho que censurar en este repecto. El autor parece reconocerlo cuando habla de la repetición como estilema (p. 55) y parece excluirlo en su criterio número 7 (p. 60).

4. *La forma*

El estudio de la forma es lo más importante en una ciencia literaria del AT. El capítulo sobre la forma es el más largo del libro: la forma define el género, la forma será siempre el punto de ataque de cada estadio; la cuestión se vuelve a plantear a escala mayor en el capítulo sobre la composición. De aquí la importancia de comprender el concepto, divisiones y método del autor en este capítulo. Y no podemos acceder con un concepto ya hecho de «forma», porque el autor sigue caminos bastante personales (aunque cite a muchos autores).

a) Ante todo, la forma se define por oposición al contenido. El contenido comprende: el contenido *sensu stricto (Inhalt)* y la «sustancia» *(Gehalt)*. Al primero pertenecen: motivo, argumento, materia, tema, datos, conceptos, imágenes, símbolos, metáforas, ironía, humor (cf. pp. 47 y 184). A la «sustancia» pertenecen: idea, problema, sentido moral, visión filosófica, cosmovisión. Hay que analizar primero la forma prescindiendo de todo el contenido.

Confieso que me siento un poco desorientado ante esta división, quizá porque no responde a otras que conozco por la ciencia literaria no bíblica. Por ejemplo, Seidler, después de una síntesis de opiniones y controversias, nos dice que prefiere evitar el concepto «forma» y operar con el término «estilo». Para Dámaso Alonso, lo esencial de un estudio literario es el vínculo entre el significante y el significado (descritos como complejos). Riffaterre no aceptaría ese relegar al contenido la imagen, que muchas veces constituye el *encodage* o principio configurante del poema. Los formalistas rusos tenían un concepto más ancho de la forma. Wellek y Warren prefieren operar con el concepto de estilo. Sobre el problema puede leerse la exposición lúcida de James Craig La Drière bajo el epígrafe «Form» en el diccionario de J. T. Shipley.

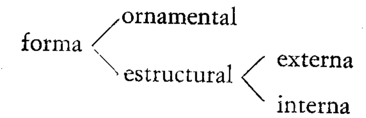
Aunque Richter habla de la literatura bíblica generalizando, sus ejemplos pertenecen a una zona muy restringida de esa literatura, con preferencia casi exclusiva por piezas «narrativas» muy breves. El dato es importante, porque el autor afirma que la frontera entre forma y contenido puede correrse según las obras literarias; por ejemplo, un dato de contenido, el motivo, puede convertirse en dato formal cuando se hace *leitmotiv* (p. 182).

b) De «forma» nos da dos explicaciones. Una en p. 74: «Unter Form wird im folgenden also die Beschreibung eines Einzeltextes verstanden». ¿Quiere decir que la forma no es una cualidad inherente al texto, sino una actividad del investigador o el resultado de esa actividad?, o ¿invita a otra interpretación la frase vecina «Dem Einzeltext

kommt primär eine Form zu»? En la p. 78 define la forma como el lado expresivo del lenguaje, «die Ausdrucksseite der Sprache», y cita a Hjelmslev, quien habla de expresión-contenido en sentido análogo al significante-significado introducido por De Saussure, y afirma, además, que ambos tienen sustancia y forma, que sólo la interdependencia de formas de contenido con formas de expresión constituyen y definen una lengua. No creo que, según Hjelmslev, se pueda identificar forma con expresión (ni con significante). La forma de la expresión se compone de las figuras que otros llaman monemas (y Hjelmslev llama cenemas), y ése no es el concepto de forma de Richter. Más aún, nuestro autor dice en la p. 32 que también el contenido posee sus estructuras, y una estructura creo que es una realidad formal.

No encuentro suficiente claridad en la definición teórica de forma propuesta por WR; quizá sea mejor camino atender a sus divisiones y aplicaciones. Entre tanto, y con el intento de delimitar fronteras, indicaré algunos puntos en que difieren mi concepción y mi práctica. En vez de forma, prefiero la categoría de estilo, sin rechazar del todo la primera, pero dándole mayor amplitud. Considero forma narrativa el argumento concreto de una narración, la imagen que configura un poema, el símbolo germinal que configura una experiencia, el sistema de relaciones de un contenido. De ordinario (cuando analizo obras enteras, siempre) examino la «forma» (expresión) en su vinculación con el «contenido» (sentido); por ejemplo, los procedimientos de sonido, el ritmo (en cuanto distinto del metro), etc.; sólo en casos excepcionales, para un control subsiguiente o cuando se me resiste la clave, prescindo por un momento del contenido para volver enseguida a él. Con Dámaso Alonso, Wellek y Warren y otros considero este método más fecundo, por la naturaleza del lenguaje y de la obra literaria y por la tradición de grandes críticos. Esta valoración no intento imponerla aquí; sólo quería trazar fronteras o proponer alternativas.

c) En la p. 79 propone la siguiente división:



(El autor se confiesa poco satisfecho de la nomenclatura.) *Formas ornamentales* son todos los recursos de sonoridad —que operan con fonemas—, el ritmo —que opera con sílabas— y la rima.

La *forma externa* comprende: formas sintácticas y formas estilísticas. En los análisis ofrecidos a modo de ejemplos, el autor concede gran

atención (casi primaria) a la descripción sintáctica, cuyo objeto es primero la sentencia y después la palabra. A nivel de frase, se examinan morfemas y partículas diversas; a nivel de palabras, se examinan oposiciones (abstracto-concreto, individual-colectivo...) y también metáforas (p. 88), usos traslaticios y figuras *(Stilfiguren).* Resulta que la metáfora pertenece al contenido y a la forma.

Planteado así el estudio, la estilística es un apartado de un apartado de un apartado, es parte de la forma-estructural-externa. En consecuencia, el ritmo no pertenece al estilo, ni las aliteraciones, rimas y asonancias. Se trata de terminología, y el lector debe conocer cómo usa WR el término «estilo» para evitar confusiones; podemos añadir que tal uso no es común en la ciencia literaria.

Aceptando esta división, parece que será de suma importancia definir el paso de lo gramatical a lo estilístico, pues aunque todo lo estilístico se funda en lo gramatical, no todo lo gramatical es *eo ipso* estilístico (por eso yo hablo expresamente de «valores estilísticos de la morfología y sintaxis»). No encuentro la respuesta en el plano de las frases (pp. 85-88), y lo que se dice en el plano de las palabras (pp. 90-91) me resulta insuficiente. Al no aclarar bien esta relación, se corre el peligro de quedarse en el análisis gramatical sin llegar al análisis literario; es la impresión que hace más de una página de Richter. Para citar un solo autor, véase M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale,* pp. 27ss (con bibliografía).

Sigue el análisis de la *forma interna* o estructura profunda de la unidad. Aquí se considera el significado de los miembros sin considerar todavía el contenido (p. 92). El autor parece distinguir entre significado de miembros individuales y sentido de la unidad total. Criterios para descubrir la forma interna son la alternancia y relación entre acción y diálogo (en que cuenta también el valor cero), los nombres de persona, lugar y divinidades; funciones y relaciones de dichos elementos.

Al margen de las formas ornamentales y estructurales, hay que considerar los giros fijos y las fórmulas y los esquemas. Los giros fijos son exclusivos de una obra; las fórmulas son comunes a varias obras. Es decir, su función desborda la unidad parcial o la unidad total; así sirven para definir el «horizonte» de su presencia, y por él, para establecer pertenencias y relaciones. Sospecho que hay un círculo vicioso entre la p. 119, sobre la función de giros y fórmulas, y su definición en las pp. 99 y 101.

El autor ofrece nueve ejemplos de análisis de forma interna. Excepto Prov 23,10-11, todos están tomados de libros que —para entendernos— llamamos narrativos: Éx, Jue, Sm, Re (pp. 104-113).

d) Después de estas subdivisiones con sus ejemplos, el autor pasa a estudiar la función de cada elemento en la unidad. Aquí surgen unos cuantos conceptos nuevos: fin, intención, enunciado, tendencia.

El fin es inmanente a la unidad; es el punto hacia donde gravita la narración, por ejemplo, el asesinato de Eglón en la narración de Ehud. Este fin equivale unas veces al enunciado de la unidad y otras veces a su intención. La intención puede ser informar, despertar el interés, etc. Si la unidad persigue una finalidad política o religiosa determinadas, hablaremos de tendencia. La unidad tiene además su función, que a veces coincide con el enunciado; o sea, que el enunciado puede coincidir con el fin de la unidad o con su función. También el autor puede tener su intención, que es el fin perseguido con la unidad. Una unidad puede contener dos fines, o puede tener un fin que queda fuera de ella.

Terminado el análisis formal de diversas unidades, se puede abordar la tarea de comparar formas en un eje sincrónico y en un eje diacrónico. Las dos tareas son diversas, por lo cual no vale el denominador común «historia de formas». Y no se debe pasar inmediatamente a la diacronía ni se han de apresurar sus conclusiones; el reconstruir una historia de formas es tarea muy delicada.

5. *El género*

WR propone un concepto personal de «género», que no se debe confundir con el de Gunkel o de otros autores.

a) Es una realidad puramente formal, no de contenido;

b) Se opone a la forma, que es individual, mientras que el género es típico; la forma es concreta, el género es abstracto; el género equivale a una estructura de reglas formales;

c) Para abstraer el género se ha de excluir el criterio de historicidad (relación al referente), la categoría de los protagonistas, las categorías de otras literaturas (saga, leyenda...);

d) Determinante de un género es la estructura repetida, o sea, la estructura común a varios individuos, común en determinado grado de abstracción; también puede caracterizar un género algún grupo de estilemas;

e) A un género puede pertenecer una unidad completa en sí, un miembro disgregado, un fragmento incompleto;

f) A un género pertenecen sólo unidades independientes entre sí; se excluye el principio de imitación, o sea, el valor generativo de una

obra ejemplar; en caso de dependencia, podemos hablar de la historia de una forma, no de género.

Como se ve, algunas de las características propuestas las comparten otros autores, como *b)* y *d)*; otras son discutidas, como *a)* y *c)*; *e)* y *f)* son peculiares del autor. A propósito de *f)*, pregunto: ¿Hay que probar positivamente la independencia o se supone, si no se prueba lo contrario? Con el material de literatura hebrea que poseemos, ¿es posible probar positivamente la independencia?

Y en cuanto a *e)*, en un miembro de unidad o en una pieza fragmentaria, ¿no hay que distinguir los caracteres que nacen de la fragmentariedad y los que prescinden de ella? Por ejemplo, si conservo un diálogo como fragmento de narración, la falta de acción se debe exclusivamente a su ser fragmentario; restituido el fragmento a su unidad originaria, pierde dicha característica (quizá sea el caso de Jue 6,11c-17).

Enumera los siguientes géneros: narración, narración construida, cadena narrativa, narración profética, novela corta *(Novelle)*, lista, ley casuística, prohibición, exhortación.

Concluido el análisis con la descripción de varios géneros, es posible comenzar la comparación sincrónica y diacrónica, hasta reconstruir una historia de los géneros.

A propósito de sus ejemplos me vienen otras dos preguntas: ambiente ciudadano y acción política, ¿son datos formales? ¿Qué significa que Jue 7,2-8 es una narración de milagro?

6. *La tradición*

La tradición es fundamentalmente la prehistoria de algunos textos. No todo texto es o contiene tradición. Su análisis no debe comenzar por el contenido, pues un contenido se transmite sólo si está conformado.

Los criterios principales para detectar una tradición presente en un texto son las fórmulas y los esquemas. Cuando se ha probado que un texto contiene una tradición, sólo es posible remontarse hasta la primera aparición de dicha tradición ya configurada. El análisis nos dice si toda la unidad o algún elemento suyo preexistía; después nos puede mostrar si en el curso de la transmisión ha sido transformada.

Sólo después de la crítica se puede reconstruir la historia de una o varias tradiciones. Cosa dificilísima, por la escasez de materiales. Es prácticamente imposible llegar a conclusiones completas al reconstruir la historia de una tradición.

7. *Composición y redacción*

Composición es el montaje literario de las piezas para producir una obra; redacción es cada sucesiva elaboración, total o parcial. La relación de las piezas se muestra en las líneas de sutura (p. 167).

En el estudio de la composición se aplica de nuevo, a escala mayor, el análisis de la etapa formal. Reuniendo los fines de las unidades preexistentes o considerando la estructura total, se reconoce el fin de la composición. Las redacciones vienen después de la composición y sobre ella. Es posible definir su cronología relativa y reconstruir con ella una historia de la redacción.

Del proceso de redacción nos ofrece como ejemplo un análisis resumido de Jue 6-8 (pp. 168-169); después indica brevemente su estructura global (p. 171).

8. *El contenido*

Así llegamos a la etapa final del análisis. Después de unas páginas bastante polémicas (pp. 174-176), el autor nos dice que la ciencia exegética busca una interpretación metódica y controlable de los enunciados —datos y valoraciones— que un texto contiene.

La relación entre forma y contenido, la proporción de ambos, varía según los casos. El autor amplía aquí (p. 177) algunos datos ya apuntados antes (p. 114). Procuraré reducir a esquema esta página:

Obra literaria	Texto enunciativo
forma elaborada	(¿forma no elaborada?)
función primaria: transmitir valores éticos y emotivos;	función primaria: transmitir informaciones = contenido.
función fática: autor-lector,	
función performativa: producir interés, deleite, actitudes.	

(La formulación «fática, performativa» es mía, no del autor.)

O sea, cuando un autor intenta informar, la forma pasa a segundo plano; cuando un autor intenta despertar la atención o producir reacciones, la forma pasa a primer plano.

Encuentro demasiado estrecha la división y me temo que se preste a serios malentendidos:

a) No apreciar que el texto informativo puede y debe tener su forma propia, diversa de la obra literaria, quizá no menos elaborada. Hay valores de claridad, orden, plasticidad, dinamismo en el desarro-

llo, etc., que pueden condicionar la transmisión de informaciones. ¿Por qué alabamos la forma de los artículos de Alt o de Von Rad?

b) Pensar que el que escribe para transmitir informaciones no debe cuidar la forma; y así se canoniza la mala costumbre de los especialistas que no saben escribir ni se molestan en aprender.

c) Reducir el valor cognoscitivo de la obra de arte a informaciones y enunciados; ¿podemos reducir el valor cognoscitivo de una buena película a informaciones y enunciados? Aparte otros valores, como impresionar o hacer participar, la obra de arte me hace descubrir y comprender sentido, al construir y hacer presente un universo propio.

Son peligros de simplificar las oposiciones. Claro está que si al contenido pertenecen (p. 178) tema, argumento, motivo, idea, imagen, ironía, etc., el concepto de «información» resulta muy ensanchado. Pero el esfuerzo de todo el libro por separar la forma del contenido no ayudará a conjurar los peligros indicados.

El análisis del contenido se ejerce en dos pasos. Unas veces partimos del texto para definir su contenido. Otras veces partimos de nuestra situación y hacemos preguntas pertinentes al texto.

Así termina la tarea de interpretar científicamente textos bíblicos.

Hasta aquí he intentado referir el contenido del libro, insertando observaciones, preguntas y críticas. Ahora procuraré una valoración de conjunto en tres apartados: *a)* puntos que apruebo y recomiendo; *b)* dificultades que encuentro en el método y que piden una aclaración, y *c)* definir mi posición en lo que tenga de diversa u opuesta. El tercer apartado irá mezclado al segundo.

a) 1. La insistencia en lo formal, dada la situación de la investigación bíblica, es útil y muy recomendable. Incluso el que desee estudiar el AT desde un punto de vista teológico no debe saltarse el análisis formal, sea que lo haga él mismo o que incorpore resultados de trabajos ajenos.

2. Es importante y recomendable la insistencia en la forma individual para completar y contrarrestar la tendencia excesiva a categorizar, a verlo todo en clave de géneros.

3. La distinción cuidadosa y repetida de sincronía y diacronía sirve para criticar muchos trabajos, aclarar bastantes conceptos y definir mejor los métodos. Por ejemplo, el estudio de fuentes entra en un contexto más amplio que lo delimita; se distingue el análisis de formas y la historia; lo mismo de géneros y tradiciones; se distingue entre com-

posición y redacción. El autor muestra repetidas veces que la investigación bíblica sigue precipitándose en reconstruir la diacronía sin suficientes datos.

4. Es fecunda la investigación de giros, fórmulas y esquemas, ya realizada por muchos, aunque en forma menos sistemática.

b) 1. El material utilizado es muy escaso: falta prácticamente la poesía, dominan las narraciones minúsculas. Para una teoría general, creo que el material no basta (p. 26).

2. La delimitación de forma y contenido y el puesto asignado al estilo no convencen. La enumeración de elementos formales es muy limitada; el valor asignado a bastantes elementos es demasiado personal y sin justificación. No se puede decir que la selección y valoración relativa estén dadas por el objeto, el AT. Sin llegar al virtuosismo divisivo de los griegos (véase H. Lausberg), habría que tener en cuenta, con criterio selectivo, otros resultados de la ciencia literaria, por ejemplo, catálogos de H. Hatzfeld o L. T. Milic.
En mi experiencia de dirigir a alumnos he comprobado la importancia de familiarizarlos con un repertorio amplio y creciente de estilemas para el análisis.

3. La insistencia en las formas prescindiendo del contenido se expone también a graves peligros, no menos que la visión del contenido prescindiendo de la forma. Me parece una repetición analógica del proyecto de Bloomfield de definir la lengua prescindiendo del significado (dado que es imposible conocer científicamente el significado); el mismo Bloomfield tiene que añadir el postulado operatorio de una correspondencia estable entre formas lingüísticas y significados específicos.

Yo prefiero comenzar directamente con el texto, que es sistema de formas significativas. Se trata de leer y releer y escuchar el texto en su concreción, quizá alternando el peso de la atención hacia lo formal o hacia el contenido, buscando siempre su vinculación. Creo que esto lo justifica el objeto del análisis, es controlable, ahorra mucho tiempo al intérprete y a su lector. Es la práctica de insignes maestros de la interpretación de textos literarios. Es por lo menos una alternativa al método preconizado por Richter.

4. La regla de oro de la precisión y la certeza. Bastantes veces insiste el autor, con razón, en lo delicado del proceso analítico, en la dificultad de llegar a conclusiones válidas o bien trabadas (pp. 35, 37, 121, 132, 163 y 165). No menos veces exige, también con razón, el refinar y diferenciar las preguntas, los métodos.

Una reflexión crítica nos muestra que muchas veces esos dos postulados se compensan y contrarrestan mutuamente. A mayor diferenciación en el problema, menor certeza en la solución. Este principio está condicionado por la cantidad de datos conocidos, que en el caso del AT es para muchas preguntas bastante escaso.

Esto supuesto, podemos hablar de un punto ideal de equilibrio en que la aproximación (falta de precisión relativa) se compensa con su grado de probabilidad. Superado ese punto, tendemos en una dirección hacia aproximaciones vagas, en otra dirección hacia probabilidades reducidas. (Por eso recomienda Hyman detenerse a tiempo en cualquier método.) El acertar con ese punto es el gran acierto del investigador. Ese punto es movible al aumentar o disminuir los datos ciertos.

Creo que aquí radica un fenómeno de la investigación actual del AT: monografías presentadas con alarde de diligencia y método no logran convencer al lector; un mismo problema, estudiado con método riguroso, produce soluciones que se multiplican restando valor a cada una. El que comienza a estudiar el AT tiene a veces la impresión de un terreno escabroso por el excesivo trajín de los investigadores; tiene a veces la impresión de que gran parte del trabajo previo no le ayuda, sino le estorba.

El objeto literario puede imponer una distancia mínima de contemplación y otra de análisis (el microscopio no es el instrumento ideal para apreciar la pintura, aunque pueda rendir servicios útiles); en otros términos: el exceso de análisis puede destruir el objeto analizado.

5. Descubro en el autor gran capacidad analítica junto con la tendencia a ver el todo como agregación, como posterior a las partes. Como si la obra o la unidad completa fuera resultado de yuxtaposición y no hubiera una idea o intuición precedente que se articula, una imagen unitaria que configura, etc.

No que el autor lo defienda explícitamente; en el modo frecuente de expresarse revela semejante concepción del texto literario (sólo al nivel de la frase defiende la prioridad de la sentencia sobre las palabras). La comparación sólo puede venir después del análisis individual (p. 61); hay que comenzar por las sentencias (p. 78), el literato selecciona elementos y los reúne (p. 114), punto de partida de lo ínfimo (p. 118), desconfianza de la visión unitaria (pp. 130-131), contra Von Rad (p. 154), el concepto de componer (p. 165), la relación de las piezas se manifiesta en las suturas (p. 167), reunión de fines parciales (p. 171). Los casos aducidos valen por la pluralidad y no los compensan algunas indicaciones contrarias, como la cita de Gressmann (¿aprobada?, página 149), o la alternativa de p. 171.

Otra prueba es el espacio mínimo que en el libro ocupa la composición, cuando coherentemente debería ser el gran momento del análisis literario. No sé si basta remitir someramente al capítulo del análisis formal.

En el estudio literario hay que unir al análisis la visión unitaria, hay que saber moverse del todo a la parte y viceversa (en un legítimo círculo hermenéutico). En la exposición, la exigencia unitaria se ha de sentir con redoblaba fuerza.

6. De suma importancia es definir la relación entre la percepción pre- y poscientífica y el análisis controlado; si queremos, entre sensibilidad y método. Sin ello, una ciencia literaria no tendrá un puesto dentro de las «humanidades», dentro de la sensatez y el amor a la literatura.

No basta despachar el asunto con frases polémicas, como «die Willkür der genialen Ahnungen» (p. 164) o la referencia polémica a Hempel «er folgt dabei seinem Gefühl» (p. 184). A frases polémicas responderían otras no menos polémicas, como la de Dámaso Alonso: «los cándidos obreros de la técnica del cuentahilos», o aquélla: «el que no tiene sensibilidad procura desacreditar al que la tiene». Pero nada sacaríamos con frases polémicas.

La ciencia literaria, referida a la interpretación de textos, debe arrancar de una primera captación «literaria» del objeto (el «primer conocimiento poético» de Dámaso; algo del «archilector» de Riffaterre) y debe desembocar en una mejor comprensión literaria de la obra. Además, esa percepción debe acompañar la actividad analítica, alentándola y dispuesta a criticarla.

El valor del método se apreciará por el resultado, que es hacer comprender mejor la obra: no al revés, no se aprecia el valor del resultado por el rigor del método. Así la primera captación orienta y encauza el proceso analítico. Después una vigilancia crítica nos dirá lo que es relevante y nos mandará destruir y no publicar los pasos que no dieron resultado. No se hizo la obra para el método, sino el método para la obra. Si no damos con la clave, con el acceso justo, entonces vendrán los tanteos pacientes, la aplicación en serie de nuestro repertorio de aspectos. Todo ello ligado siempre al texto que nos controla.

Algo así como el análisis gramatical: vale al niño cuando aprende la técnica de la lengua, nos vale cuando aprendemos una lengua extranjera, cuando tropezamos en un paso. De ordinario, nos ahorramos dicho análisis o, al menos, se lo ahorramos al lector.

Estoy hablando de la interpretación de textos. Si pensamos en una

rama de la ciencia literaria que tiene por objeto describir, inventariar y ordenar procedimientos y recursos literarios, entonces el método es más inductivo. (En mis *Estudios de poética hebrea* he intentado dar los dos pasos: estudio de procedimientos y análisis de unidades.)

Si no salvamos esa relación y continuidad, la ciencia literaria del AT está en peligro grave de pedantería.

Tomemos un ejemplo citado en el libro: 1 Re 1,1-10. En cuatro páginas (83-86) hace el autor un análisis gramatical, añade una complicada tabla (p. 87) y comenta con satisfacción: «Sin conocer el contenido, sólo con medios sintácticos, se ha establecido la articulación de las series de sentencias y con ello la estructura y construcción de la unidad». Ha descubierto, por ejemplo, que en el verso 5 comienza una nueva parte. ¿Hacía falta tanto trabajo para descubrir lo que un lector ve a la primera? ¿O es que la ciencia bíblica va a consistir en demostrar lo evidente y complicar lo sencillo? Añádase la densa página 90 sobre dicho texto, y no hemos encontrado observaciones formales que valgan la pena.

O véase el ejemplo 1 Re 4,2-6 (p. 110). Creo que no hace falta gastar el propio tiempo y el del lector para hacer comprender que se trata de una lista de empleados.

O bien Gn 18,1-9: ¿En qué sentido se puede llamar el verso 9 cadencia final, *Ausklang?* Se me hace sospechoso un análisis que lleva a semejante conclusión.

Entre los extremos de vislumbres impresionistas e incontrolados y una minuciosidad sin respiro se encuentra la sensibilidad educada y entrenada. La considero una cualidad previa, un don indispensable para practicar la ciencia literaria. Ella manejará con señorío métodos diversos y se someterá sin disgusto al control constante del texto.

Quizá por eso prefieran algunos llamar a la interpretación literaria (también a la exégesis) arte más que ciencia: así Gunkel, Staiger; R. Gordis define certeramente: «Biblical exegesis is not a science but an art, which rests upon a foundation of science» *(On Methodology in Biblical Exegesis:* JQR 61, 1970-1971, 117).

A propósito de algunas páginas de WR me he remontado a un problema general. El autor no lo plantea formalmente; si nos suministra algunas frases dispersas que rozan el tema, no bastan para resolverlo. Para mí, éste es el problema capital de la ciencia literaria bíblica.

7. Queda un último punto importante por discutir, que es el carácter obligatorio o libre del método. Una serie de afirmaciones del autor hacen pensar en una pretensión normativa y exclusiva (pp. 19,

38, 44, 72 y 120); a lo cual se añaden las críticas a otros métodos *(passim)* y las declaraciones sobre el pluralismo metódico (p. 19).

Por el contrario, la página titulada «Tarea» (p. 26) presenta el método más bien como un modelo, a la vez «contribución al debate y programa». La limitación procede de la escasez del material analizado y también del estado actual de la ciencia literaria del AT.

Intento reconciliar las dos líneas de enunciados del modo siguiente: el proceso metódico descrito por el autor obedece a leyes internas; el que quiera seguirlo deberá respetar las leyes del juego; las normas son obligatorias dentro del sistema. Pero no excluye otros métodos que ofrezcan su propia descripción y justificación. Es decir, se admiten alternativas globales fuera del método propuesto, no se admite la modificación dentro de dicho método.

Espero haber acertado en mi interpretación; desearía que el lector del libro lo lea en este sentido. Lo contrario, es decir, una pretensión totalitaria, profesada por el autor o supuesta por el lector, la juzgaría alarmante.

En la ciencia literaria se trabaja con métodos diversos. Por citar algún nombre: en el campo narrativo, Cl. Brémond, Greimas, Todorov (y el precursor Propp); en la poesía, Jakobson y Riffaterre. El autor cita bastantes especialistas de la ciencia literaria en servicios subordinados a su propia construcción.

No basta decir que el AT es diverso. Lo es, pero no del todo. De lo contrario, nos encerramos en un compartimento sin comunicación con el resto de la ciencia literaria (WR quiere evitarlo). Y entonces tendremos que escuchar los reproches de profesores de ciencia literaria, como, por ejemplo, Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism,* p. 315: «The absence of any genuinely literary criticism of the Bible in modern times (until very recently) has left an enormous gap in our knowledge of literary symbolism as a whole, a gap which all the new knowledge brought to bear on it is quite incompetent to fill. I feel that historical scholarship is without exception 'lower' or analytical criticism, and that 'higher' criticism would be a quite different activity». (El carácter polémico de las frases no invalida la crítica.)

Todos podemos ganar de la convivencia de métodos diversos, de la discusión y crítica mutua, de su valor complementario. Por otra parte, no quisiera que, empleando todo el tiempo en trazar una teoría del método de andar, nos quedáramos sin tiempo para dar un paso.

«Biblica» 53 (1972) 544-556.

3

ESTRUCTURAS NUMERICAS EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

Introducción

La moderna exégesis bíblica ha venido estudiando el trabajo de composición de los autores sagrados, sea de los primeros creadores, sea de los autores sucesivos, que, o reelaboran y actualizan textos precedentes o, con ellos como materiales, componen textos nuevos.

Son bien conocidas las estructuras típicas o genéricas, es decir, estructuras comunes a los individuos de un género literario, como himno, alianza, anunciación. Esta aportación decisiva de Gunkel no ha perdido su vigencia, aunque parece haber producido ya los frutos esperados y posibles. Con alguna dificultad se abre camino el estudio de estructuras individuales propias del poema concreto, no reductibles adecuadamente a un tipo. En este artículo quiero presentar algunas estructuras numéricas, típicas o individuales.

Las estructuras numéricas utilizan números determinados como principio de unidad y composición. Nosotros solemos considerar los números como abstracciones cuantitativas, mientras que los hebreos atribuían valor cualitativo a algunos números: por ejemplo, el número dos, de la duplicidad, división, discordia, oposición, complementariedad; el tres, número de la perfección divina, reconciliación de la dualidad (número analógico de la Trinidad); el cuatro, número de la totalidad humana y cósmica, doble división, plenitud y perfección; el siete, suma de cuatro y tres, número favorito de la perfección; el diez, también número de la totalidad; el doce, número social y cúltico de las tribus...

Por otra parte, conviene recordar que los números se prestan a indefinidas combinaciones matemáticas. El investigador ingenioso puede, si quiere, dedicarse a malabarismos matemáticos con textos bíblicos, y la exégesis bíblica no ha estado libre de tales ejercicios desde la *gematría* hasta sus filiaciones contemporáneas. No me interesa hacer aquí una «crítica matemática», me basta con presentar el uso consciente de algunos números como principio de composición. Me interesa el hecho y su función.

1. $N + 1$

El procedimiento es patente, enunciado en el texto. Si no hacía falta investigar para descubrirlo, no han faltado los estudios dedicados al tema en general o a textos particulares: W. M. W. Roth, *The Numerical Sequence x/x + 1 in the OT:* VT 12 (1962) 300-311; *Numerical Sayings in the OT. A Form-Critical Study* (VTS 13), Leiden 1965; M. Haran, *The Graded Numerical Sequence and the Phenomenon of 'Automatism' in Biblical Poetry:* VTS 19 (1971) 238-267.

La reiteración del esquema muestra que se trata de una convención poética, y su distribución parece indicar un origen sapiencial del procedimiento. La deducción no es segura, porque el ejemplo más antiguo datable se lee en el libro de Amós. Los ejemplos de Proverbios se leen en colecciones al parecer tardías, en los capítulos 6 y 30. Por otra parte, los ejemplos de Prov 30 se atribuyen a un extranjero. Queda sin solución el problema del origen del procedimiento. Mejor será verlo en acción. El esquema es siempre el mismo: $n + 1$; la calidad poética depende del contenido.

Comienzo con el ejemplo más bello de todos, Prov 30,18-19:

Hay tres cosas que me rebasan
y una cuarta que no comprendo:
el camino del águila por el cielo,
el camino de la serpiente por la peña,
el camino de la nave por el mar,
el camino del varón por la doncella.

En el ejemplo podemos apreciar la función de separar y unir, de buscar la totalidad y la subordinación. El número cuarto se separa de los otros para unirse otra vez a ellos, sometiéndoselos. El cuarto es como los tres, pero es diverso, los coloca como armonioso pedestal. Con una salvedad importante: el pedestal no es ajeno, sino que, por analogía, contagia el final, de modo que el varón es como si fuese águila y serpiente y nave; la muchacha, como si fuese aire y peña y mar. Más que yuxtaposición, se ofrece un acorde o una armonía.

El texto se atribuye a un tal Agur, hijo de Yaqué, natural de Masá. El mismo autor aporta otros casos en Prov 30,15-16:

Tres cosas hay insaciables
y una cuarta que no dice basta:

el Abismo, el vientre estéril,
la tierra que no se harta de agua,
el fuego que no dice basta.

El esquema es el mismo; las relaciones, muy diversas. Sus materiales son: tierra, fuego, agua, vientre estéril, Abismo. Tres elementos y dos realidades arcanas. El reparto es irregular, pues el agua es el único complemento —¿será original o glosa explicativa?—. Esta vez no parece que la cuarta ocupe un lugar preferente por importancia, aunque lo ocupe en el esquema. Se podría defender lo contrario, que el fuego es la suprema fuerza aniquiladora. Se podría ofrecer el puesto principal al vientre estéril, como realidad humana —lo que sucede en el ejemplo ya explicado—. Y también es posible abandonarse a las relaciones: muerte, vida, fecundidad, esterilidad. El Abismo, reino de la Muerte, adonde van a parar todos los vivos sin llenarlo jamás. En cambio, la tierra recibe el agua y se hace fecunda; a no ser que sea tierra de un desierto arenoso. Hay una tierra infecunda, por más agua que reciba; así hay un vientre femenino incapaz de dar vida. Como se ve, en este ejemplo resultan más sugestivas las relaciones que el orden de importancia. Leamos otro:

Por tres cosas tiembla la tierra
y una cuarta no la puede soportar:
siervo que llega a rey,
villano harto de pan,
aborrecida que encuentra marido,
sierva que sucede a su señora.
(Prov 30,21-23)

No parece que el cuarto se destaque y cobre importancia en la cuaterna. Se agrupan dos binas masculinas y dos femeninas; se mueve en el mundo de las relaciones sociales, observando en ellas la fuerza de las actitudes: resentimiento, desquite, mezquindad. Siervo y sierva ocupan los puestos extremos. El esquema resulta puramente formal, no contribuye a una presentación y comprensión dinámica. Está lejísimos del primer ejemplo analizado. Ante el ejemplo que sigue dudamos: quizá la séptima pieza tenga importancia suprema.

Seis cosas detesta el Señor
y una séptima la aborrece de corazón:

ojos engreídos, lengua embustera,
manos que derraman sangre inocente,
corazón que maquina planes malvados,
pies que corren para la maldad,
testigo falso que profiere mentiras
y el que siembra discordias entre hermanos.
(Prov 6,16-19)

Es fácil observar la enumeración de miembros corporales en los cinco primeros, y el sexto es reductible al segundo: ojos, lengua, manos, corazón, pies, mentira. El último se puede considerar como consecuencia y culminación de los anteriores.

Se ha sospechado que el género se desarrollase en forma de acertijo: uno enumera los tres/seis y el otro debe añadir el último. Desafío de ingenio entre doctores. Por otra parte, el esquema *n* + 1 se emparenta con el motivo narrativo que la frase castellana enuncia «a la tercera va la vencida»: dos fallan y el tercero acierta; los seis hermanos son excluidos a favor del séptimo; el más pequeño es escogido, etc. En la discusión de los tres doctores ante Darío (3 Esd 3-5) también se sigue el esquema: ¿Qué es lo más fuerte? —El vino, el rey, las mujeres, la verdad.

En conclusión: hasta ahora, el esquema tiene función formal y puede tener función expresiva para destacar un miembro. Del mundo sapiencial podemos citar algunos ejemplos tomados del Eclesiástico.

La instrucción sobre pecados y delitos sexuales comienza con el esquema numérico: «Dos clases de hombres multiplican pecados y una tercera provoca la cólera de Dios» (23,16); el desarrollo que sigue hasta el v. 27 desborda completamente el esquema. El procedimiento ha perdido su fuerza y autonomía y es sometido a la función de prólogo. El esquema recobra su autonomía y brevedad y función enumerativa en un ejemplo del capítulo 26,5-6:

Tres cosas teme mi corazón
y una cuarta me asusta:
calumnia de la ciudad, motín popular,
acusación falsa (son peores que la muerte),
mujer que envidia a otra
(es pena y dolor de corazón).

En el capítulo 25 encontramos el alarde máximo del género: nueve más uno: «Mi corazón guarda nueve bienaventuranzas y mi

boca proclamará la décima» (v. 7). La décima es el respeto de Dios, que por su importancia ocupa tres hemistiquios. De ese modo, al esquema de diez se sobrepone el de doce hemistiquios en la enumeración.

Amós pronunciaba sus oráculos el siglo VIII a. C. Su libro, coleccionado quizá ya por sus discípulos, se abre con una serie de oráculos construidos según el esquema numérico que estudiamos: «Por tres pecados de NN y por el cuarto no le perdonaré». Lo extraño es que no enumera cuatro delitos en todos los casos (véanse comentarios). A este esquema numérico formal de cada oráculo se sobrepone un esquema numérico de siete más uno, no enunciado. Seis naciones paganas: Damasco, Gaza, Tiro, Edom, Moab, Amón; ocupa el séptimo puesto Judá (rival del reino septentrional, donde ejerce su ministerio Amós); cuando parece que ha terminado, viene en el puesto octavo, con amplitud, el turno de Israel. Así se presenta el texto actual del libro de Amós.

Hay una variante del esquema precedente o una forma emparentada: el enunciado inicial del número. Dos ejemplos interesantes del Eclesiástico:

En tres cosas se complace mi alma
    que agradan a Dios y a los hombres:
concordia de hermanos, amor del prójimo,
    mujer y marido que se llevan bien.

Tres cosas detesta mi alma
    y su conducta me resulta insoportable:
pobre soberbio, rico tacaño
    y viejo verde falto de seso.
(Eclo 25,1-2)

Otros ejemplos de esquema numérico: Jue 5,30; Sal 62,12; Eclo 50,25s.

2. *Esquemas numéricos subyacentes*

Se distinguen de los anteriores porque no son manifiestos; el autor no confiesa ni declara el número empleado en la enumeración o serie.

Is 3,19-23 es una sátira del atuendo femenino: vestidos, joyas y perfumes. Enumera 21 objetos y los agrupa artificiosamente. Veintiuno es siete por tres. A continuación pronuncia su amenaza: diez datos en cinco cambios de situación:

En vez de perfume podre,
en vez de cinturón soga,
en vez de rizos calvicie,
en vez de sedas sayal,
en vez de belleza cicatrices.
(Is 3,24)

De modo semejante, en Is 2,12-16 el juicio de Dios arrolla diez seres que se le oponen, en cinco binas regulares. Is 10,28-32 describe el invasor: catorce nombres fatídicos jalonan el avance, hasta que el enemigo «tiende la mano hacia el Monte Sión». Is 41,19 describe la transformación maravillosa del desierto en jardín paradisíaco enumerando siete especies de árboles. La conclusión del libro de Zacarías (Zac 14) es un texto escatológico articulado con siete fórmulas: «Aquel día...».

Dt 8,7-9 ensalza las maravillas de la tierra prometida repitiendo siete veces «tierra» con diversos predicados:

tierra buena,
tierra de torrentes, de fuentes y veneros
que manan en el monte y la llanura,
tierra de trigo y cebada,
de viñas, higueras y granados,
tierra de olivares y de miel,
tierra en que no comerás tasado el pan,
en que no carecerás de nada,
tierra que lleva hierro en sus rocas
y de cuyos montes sacarás cobre.
Entonces, cuando comas hasta hartarte,
bendice al Señor tu Dios por la
tierra buena que te ha dado.

En Sab 7,22-23 se canta la alabanza de la Sabiduría enumerando veintiún atributos de su espíritu. Muchos atributos son de estirpe griega; el múltiplo de siete es de ascendencia hebrea.

El Eclesiastés explica que cada cosa tiene su tiempo y sazón, enumerando catorce binas de acciones contrapuestas (Ecl 3,1-8). El salmo 106 comenta siete pecados capitales e históricos del pueblo en el desierto, antes de entrar en la tierra prometida: en el Mar Rojo, las codornices, el motín de Córaj y sus compañeros, el becerro de oro (posición central culminante), los exploradores, Baal Fegor, Meribá. Los salmos 78 y 105 comentan siete plagas de Egip-

to. En el 91 Dios responde prometiendo su ayuda en siete verbos en primera persona más la fórmula «Yo con él». Sal 115,5-7 describe la vaciedad de los ídolos en siete negaciones. El 136 sintetiza en cuatro participios la acción creadora de Dios, y en otros cuatro, su acción salvadora, recurriendo a proposiciones subordinadas para el resto. El salmo 148 invita diez veces a la alabanza, de ellas siete al mundo celeste (los siete cielos). El 150 cierra la colección con un *tutti* orquestal, enumerando siete instrumentos musicales.

Los mandamientos aparecen en series de diez o de doce. La creación de Gn 1 sobrepone dos esquemas numéricos: el septenario de días, el decimal de órdenes divinas. Diez son las plagas en el libro del Éxodo. Y el número doce de las tribus se mantiene en los textos con esfuerzos y equilibrios.

Ben Sirá, el Eclesiástico, nos ofrece otro alarde de enumeración calculada. Un hemistiquio enuncia dos valores; el otro añade: «mejor que los dos». Así en diez versos, llegando al número 20 + 10. Y como el valor último y supremo es el respeto de Dios, se le dedican tres versos, superponiendo el número doce. Hay que citar el texto como ejemplo literario y como testimonio de valores según el autor:

Dulce es la vida del que se basta y del que trabaja;
    mejor que los dos el que encuentra un tesoro.
Los hijos y una ciudad perpetúan el nombre;
    mejor que los dos el que encuentra sabiduría.
La prole y un plantío hacen florecer el nombre;
    mejor que los dos una esposa enamorada.
El vino y el licor alegran el corazón;
    mejor que los dos es gozar del amor.
La flauta y la cítara armonizan el canto;
    mejor que los dos una lengua sincera.
Belleza y hermosura atraen los ojos;
    mejor que los dos un campo que verdea.
Amigo y compañero ayudan en la ocasión;
    mejor que los dos una mujer prudente.
Oro y plata dan firmeza a los pies;
    mejor que los dos un buen consejo.
Riqueza y poder alegran el corazón;
    mejor que los dos el respeto de Dios.
Al respeto de Dios nada le falta,
    con él no hay que buscar apoyo.

El respeto de Dios es paraíso de bendiciones
y baldaquino lleno de gloria.
(Eclo 40,18-27)

3. *Número alfabético*

Ya he hablado de los poemas alfabéticos. En ellos lógicamente se da una estructura numérica *per accidens*. Hasta que el número de las letras del alfabeto, veintidós, se hace autónomo y se ofrece junto a los otros como base numérica de diversas composiciones. Ejemplos: Sal 33; 38 (dudoso); 49 (dudoso); 103; si los cuatro últimos versos son adición, el original de 136 también entraría.

4. *La función*

Más que los simples hechos nos interesa la función de las estructuras numéricas. Un aspecto apenas estudiado por los exegetas y que no se puede resolver con recetas, como he mostrado al principio del artículo. Repito aquí que la estructura numérica puede ser, y de hecho es, a veces, obra del autor último, que, con materiales preexistentes, armó o montó los textos que hoy leemos.

La función mnemotécnica se explica cuando el recitador conoce el número de los elementos de la serie. La tarea se simplifica cuando el número es reducido o cuando el artificio numérico está apoyado con otro artificio, por ejemplo, la serie alfabética.

La función simplemente formal busca un lector o un oyente familiarizados con el esquema. Confiere orden, armonía, simetría o asimetría, equilibrio. Algunos números parecen conferir una especie de consagración, sobre todo el número siete. Pero, ¡atención!, que el siete también se puede emplear para delitos y pecados (Sal 106).

Mucho más importante es la función significativa, que se da cuando la estructura aporta sentido no tematizado de otro modo. Recordemos el gran diálogo, la audaz negociación de Abrahán con Dios en Gn 18. El patriarca va rebajando el número requerido para el perdón, cincuenta, cuarenta y cinco, cuarenta, treinta... y a la sexta propuesta se detiene. ¿Por qué no sigue hasta la séptima, que pudo ser la salvación? Esa interrupción, ese faltar uno a siete, ¿es significativo en el relato? Al contestar no adoptemos nuestro criterio racional, sino adoptemos mentalidad y hábitos de los antiguos hebreos. Cuando la primera parte del salmo 51 repite seis

veces la raíz *ḥṭ'* = pecar, y deja la séptima para la segunda parte, ¿está sugiriendo algo con tal distribución? No juzguemos sin fantasía a poetas que componían con fantasía.

Dado que la intensidad, la importancia relativa, son datos que se comunican, la colocación en la serie numérica puede conferir un significado especial a determinados miembros, como hemos visto en algunos ejemplos comentados. El clímax del cuarto como final de cuaterna o como centro de septenario. En vez de tematizar el dato diciendo: «este miembro es el más importante», se comunica la información asignando un puesto. Ahora bien: el puesto en una serie numérica es un dato estructural. Para el poeta, la forma no es pura forma, aunque esa forma sea numérica.

5. *Algunos ejemplos comentados*

Vamos a repasar las plagas de Egipto como aparecen en el libro del Éxodo (ya he dicho que los salmos 78 y 105 mencionan siete). El autor puede haber utilizado tradiciones orales o escritos precedentes. La composición está dirigida por una estructura dinámica decimal. Dinámica en sentido narrativo, o sea, que impulsa y conduce la acción. Después de un preludio comienza la serie. En las dos primeras, los magos repiten el fenómeno, de modo que los contendientes quedan empatados. A la tercera, los magos son incapaces de repetir la acción de Moisés y tienen que reconocer: «es el dedo de Dios». Esto es un ritmo ternario conocidísimo, que ya he mencionado: «a la tercera va la vencida»; el relato podría terminar aquí. Al menos hay que interponer una pausa. Con la cuarta plaga comienza la segunda serie, que supone la presencia impotente de los magos; con la sexta sucede algo decisivo: los magos, heridos de úlceras, tienen que retirarse. Así despejan la escena, de modo que queda el faraón solo frente a Moisés y Aarón para interpretar la séptima. Es inaudita en Egipto, es teofánica, y se desarrolla con amplitud. Ante la séptima plaga, el faraón tiene que confesar que el Señor es inocente y él con su pueblo son culpables. La batalla podía terminar aquí. Pero el faraón no saca las consecuencias prácticas de su confesión, y ha de comenzar otra serie (el público israelita sabe que la séptima no es la última y sólo le conceden una pausa mayor). La nueva terna comienza con otra introducción en la que Dios explica el valor de las plagas contadas a las generaciones futuras. El faraón va cediendo por pasos, hasta la décima que es la definitiva.

El esquema decimal, usado con manifiesta función narrativa, está subrayado por estribillos, fórmulas repetidas y palabras clave.

El capítulo final del libro de Josué cuenta la renovación de la alianza en Siquén. José, jefe del acto litúrgico, comienza recitando el «prólogo histórico», o sea, el recuento de los beneficios otorgados por el Señor a los israelitas. Como respuesta y consecuencia, invita a los suyos a «servir» exclusivamente al Señor, haciendo una elección radical: o los otros dioses o el Señor; en esta invitación, Josué pronuncia siete veces el verbo «servir» (que equivale a adorar y rendir culto); la séptima vez, en forma de confesión personal de la propia elección. Sigue el diálogo urgente en el que se vuelve a repetir siete veces el verbo, en este orden: pueblo 2x, Josué 2x, pueblo 1x, Josué 1x, pueblo; de modo que la séptima del diálogo responde a la séptima de la invitación. El doble septenario no es simple enumeración, sino que estructura significativamente la ceremonia. El término servir es en hebreo *'bd*. Doy a continuación el texto, subrayando dicho verbo.

—Pues bien, temed al Señor, *servidle* con toda sinceridad;
quitad de en medio los dioses a los que *sirvieron* vuestros padres
al otro lado del Río y en Egipto, y *servid* al Señor.
Si os resulta duro *servir* al Señor,
elegid hoy a quién queréis *servir:*
a los dioses que *sirvieron* vuestros padres al otro lado del Río
o a los dioses de los amorreos en cuyo país habitáis,
que yo y mi casa *serviremos* al Señor.
El pueblo respondió:
—¡Lejos de nosotros abandonar al Señor
para ir a *servir* a otros dioses!
[Recuento de beneficios]
También nosotros *serviremos* al Señor: ¡es nuestro Dios!
Josué dijo al pueblo:
—No podréis *servir* al Señor, porque es un Dios santo, un Dios celoso.
No perdonará vuestros delitos ni vuestros pecados.
Si abandonáis al Señor y *servís* a dioses extranjeros
se volverá contra vosotros, y después de haberos tratado bien,
os maltratará y os aniquilará.
El pueblo respondió:
—¡No! *Serviremos* al Señor.
Josué insistió:
—Sois testigos contra vosotros mismos
de que habéis elegido *servir* al Señor.
Respondieron:
—¡Somos testigos!

—Pues bien, quitad de en medio los dioses extranjeros que conserváis y poneos de parte del Señor, Dios de Israel.

El pueblo respondió:

—*Serviremos* al Señor, nuestro Dios, y le obedeceremos. (Jos 24,14-24)

El mismo verbo lo repite diez veces Jr 27, donde el profeta invita a los embajadores, al rey, a los sacerdotes y al pueblo a someterse al poder de Nabucodonosor. En los capítulos 4-6, concluyendo en 7,1 del primer libro de Samuel, se puede decir que el protagonista es el arca del Señor. Su acción o pasión se reparte en tres actos: derrota y captura, en el país filisteo, retorno. En cada uno de los tres, la palabra «arca» se pronuncia doce veces. Como también suena doce veces en el paso del Jordán (Jos 3-4).

2 Sm 12 narra la denuncia de Natán al rey David y la muerte del hijo del rey y de Betsabé. David, escuchando el relato de Natán, pronunció sentencia capital contra aquel «individuo»: «es reo de muerte». El sustantivo *māwet* = muerte suena con el relieve de una sentencia real. El profeta recoge el tema con el verbo morir, y el narrador prolonga su desarrollo de la siguiente manera. En tres presencias del verbo «morir» se suceden anuncio y cumplimiento: no morirás tú, morirá el niño, y el niño murió. Siguen cinco presencias hasta que la noticia se comunica al rey. Otras dos cuentan la reacción paradójica de David. En total, diez veces se repite el verbo clave.

6. *Otros ejemplos*

El relato de Caín y Abel repite siete veces, como palabra clave, el término «hermano». La cuarta mención suena en boca de Dios preguntando: «¿Dónde está tu hermano?

En la conquista de Jericó, Jos 6, el número siete es dominador: siete días, siete vueltas el último día. Pues bien: la palabra «trompeta» se repite catorce veces, como si las trompetas litúrgicas fueran protagonistas de la empresa. Su resonancia desata una energía cinética que derrumba las murallas; su nombre martillea los oídos de los oyentes. Recordamos que algunos Santos Padres leían en esas trompetas un símbolo de la predicación evangélica, que derrumba las murallas de la ciudad humana que se resiste a Dios.

En Jos 7 se cuenta el delito de Acán y sus consecuencias funestas para la comunidad. Todo gira en torno a los bienes «consagrados» al exterminio *(ḥerem)* en honor del Señor. La raíz *ḥrm* se repite ocho veces en formas variadas, significando lo consagrado, la consagración y la execración en que han incurrido los israelitas.

En 1 Sm 15 se repite otras siete veces la misma raíz, contando el delito de Saúl, por el que es condenado a perder el reino.

En Jos 8, conquista de Ay, domina la estratagema bélica de la emboscada. Siete veces se va repitiendo la raíz *'rb* = emboscarse, acechar, y de propina se añade el sustantivo *m'rb* = emboscada, asechanza.

En el capítulo 13 de Jueces se anuncia el nacimiento de Sansón. Un «ángel del Señor/de Dios» es mediador y protagonista del anuncio. El término *mal'āk* = «mensajero, legado, ángel» se repite doce veces. Como extendiendo su presencia a todas las tribus, ya que Sansón será el gran rival de los filisteos.

1 Re 1 trata de la sucesión de David. La frase «mi/un hijo sucedará en el trono» va pasando de boca en boca: se la dice Natán a Betsabé; ésta a David, y Natán a David; la repite dos veces el rey y un mensajero la transmite. La séptima vez en boca de David: «El Señor me concede hoy ver a un hijo mío sentado en mi trono».

La gran súplica que un autor pone en boca de Salomón, cuando la dedicación del templo, se articula en siete casos o situaciones (1 Re 8).

La confrontación de Elías con los profetas de Baal y de Baal con el Señor (1 Re 18) repite ocho veces, como palabra clave, el verbo *'nh* = responder, hacer caso, escuchar. A consecuencia de ello corre peligro la vida del profeta; el término *nepeš* = «vida» se repite siete veces.

Sal 37: si la raíz *ṣdq* = «justicia» suena diez veces, *rš'* = «injusticia» se repite catorce veces. Y la combinación antitética de ambos, «inocente/culpable, honrado/malvado» se oye siete veces. El epitalamio real (Sal 45) repite siete veces el título *melek* = rey. El salmo 65 enumera en su segunda parte siete acciones del Señor a favor de la tierra de cultivo y siete actos con que la tierra reacciona a los cuidados divinos. Es famoso el salmo de «los siete truenos» (Sal 29), que estiliza una tormenta en sonidos y sus efectos.

La visión de Ezequiel (cap. 1) está dominada por la repetición septenaria de *'ēš* = «fuego», que es el elemento de la divinidad inaccesible. Ez 12 cuenta una pantomima oracular que el profeta debe ejecutar: una fingida marcha al destierro a la vista de sus paisanos. La palabra *gôlâ* = «destierro» y la expresión «a la vista» se repiten siete veces cada una. En Ez 13,10-16 se habla de las falsas confianzas del pueblo, bendecidas por los profetas: son como un tabique al que se le aplica un enlucido. La raíz *ṭwḥ* = «enjalbegar, enlucir» se repite siete veces. Ez 20 es un resumen histórico de la

conducta perversa del pueblo y la respuesta airada del Señor: siete veces la expresión «alzar la mano» como gesto de juramento.

Gn 9,1-17 cuenta la alianza de Dios con Noé después del diluvio: pronuncia siete veces la palabra *b^{e}rît* = «alianza».

La lista podría continuar. Está todavía por realizar un estudio sistemático de este procedimiento literario en el AT. Sería interesante en tal estudio distinguir el texto original primario y el final; menos interesantes serían las etapas intermedias. En la traducción no siempre se puede mantener la identidad de palabra o raíz, dada la polisemia de muchos términos hebreos.

Conclusión

El trabajo se puede extender también al NT. Sobresale la reiterada composición septenaria del Apocalipsis, con sus siete cartas, siete sellos, siete trompetas, siete copas. El cuarto miembro no adquiere relieve especial; en cambio, destacan el séptimo sello, la séptima trompeta, la séptima copa. Algunos autores han creído identificar una especie de pentateuco en cinco grandes discursos de Mateo; otros han indagado el simbolismo numérico del cuarto Evangelio, etcétera.

BIBLIOGRAFIA

M. White, *The Symbolical Numbers of Scripture* (Edimburgo 1968). Se ocupa primero de números crípticos de la apocalíptica. Después repasa brevemente el siete, tres, cuatro, doce y cuarenta. No se ocupa del aspecto estructural.

R. Samuell, *Seven the Sacred Number* (Londres 1887). Hay que saltarse toda la primera parte, aunque lleve el subtítulo «The Heptadic Structure of Scripture». En la segunda, especialmente en las páginas 163-190, tiene alguna información útil sobre palabras y raíces repetidas en un contexto.

U. Cassuto, *A Commentary on the Book of Genesis* (Jerusalén 1961; traducción del original hebreo). Dedica mucha atención a la función compositoria de los números en los primeros capítulos del Génesis (su comentario quedó truncado).

J. Schildenberger, *Vom Geheimnis des Gotteswortes* (Heidelberga 1950) 136ss: «El número en la estructuración de los textos bíblicos».

N. Pavoncello, *Il numero presso gli antichi ebrei:* RBibIt 11 (1963) 185-195.

M. H. Pope, *Numbers: 4. Rhetorical Uses of Numbers,* en *The Interpreter's Dictionary of the Bible.*

A. Heller, *Biblische Zahlensymbolik.*

4

EL LENGUAJE IMAGINATIVO DE LOS SALMOS

En el libro de Ezequiel leemos que sus paisanos en el destierro acudían a escucharlo recitar y cantar sus oráculos. Como si fuera un cantante de moda. Disfrutar del arte de Ezequiel era una manera de esquivar o neutralizar su mensaje profético: «Acuden a ti en tropel y mi pueblo se sienta delante de ti; escuchan tus palabras, pero no las practican; con la boca dicen lisonjas, pero su ánimo anda tras el negocio. Eres para ellos coplero de amoríos, de bonita voz y buen tañedor. Escuchan tus palabras, pero no las practican» (Ez 33,31s).

Estudiar el valor poético de los salmos, ¿no será eludir su función religiosa de servir como textos de oración? El peligro existe, sobre todo para quien defiende todavía una autonomía plena del hecho estético. Ahora bien: si el tema propuesto nos podría llevar a una lista de procedimientos de estilo, tarea no exenta de valor didáctico, también nos puede enfrentar con un problema grave, como es el lenguaje religioso. Mi interés primario es ciertamente lo segundo, analizar en algunos ejemplos el lenguaje religioso, el modo de existir poético de la plegaria bíblica.

La experiencia de muchas culturas y religiones nos dice que el lenguaje primario de la liturgia y la oración es poético. Puede consultarse la obra publicada bajo la dirección de Renato Boccassino, *La preghiera* (Milán-Roma 1967). Sobre ese fondo es fácil apreciar que un tipo de oración dominada por el sentimentalismo y formulada en lenguaje prosaico es más bien una anomalía. En el panorama mundial de la poesía religiosa de oración destaca el salterio bíblico por su riqueza y vigor poético.

Estudiar un aspecto del lenguaje poético del salterio nos permitirá comprender mejor y usar con más autenticidad esos textos tradicionales. Además nos enseñará cómo debe ser el lenguaje religioso antes de la debida conceptualización teológica.

1. *Factores sonoros*

Hay factores poéticos de los salmos que es imposible o muy difícil apreciar si no es en la lengua original. No es difícil apreciar el ritmo y sonoridad de algunos versos declamados en hebreo, aunque no se comprenda el sentido. Pero eso no basta, porque ritmo y sonoridad se han de apreciar como factores expresivos, inmediatamente vinculados al sentido. Voy a poner dos ejemplos con la correspondiente traducción castellana:

92,2	*ṭôb l^{e}ḫōdôt la-Yahweh*	Es bueno dar gracias al Señor
	ʿûl^{e}zammēr l^{e}šimkā ʿelyôn	y tañer en tu honor, oh Altísimo.
93,3	*nāṣ́^{e}ʾû n^{e}ḫārôt Yahweh*	Levantan los ríos, Señor,
	nāṣ́^{e}ʾû n^{e}ḫārôt qôlām	levantan los ríos su voz,
	yiṣ́^{e}ʾû n^{e}ḫārôt dokyām	levantan los ríos su fragor;
4	*miqqōlôt mayim rabbîm*	más que la voz de aguas caudalosas,
	ʾaddîr mimmišb^{e}rê yām	más potente que el oleaje del mar,
	ʾaddîr bammārôm Yahweh	más potente en el cielo es el Señor.

En el primer ejemplo se puede apreciar un ritmo que, en nuestra lectura aproximada, suena como sucesión de anapestos: ó ooó ooó // ooó ooó ooó. En el segundo ejemplo hay que notar las repeticiones, el nombre del Señor al principio y al fin de la serie antitética, la abundancia de sonido M. En la traducción del primero falta la regularidad rítmica de los anapestos, aunque se conserve la correspondencia de tres acentos en ambos hemistiquios. En la traducción del segundo no faltan los efectos sonoros, repetición, asonancia en O, ritmo; con todo, no le llega al original.

No es posible reproducir en la traducción esos recursos y efectos múltiples del original hebreo. Lo más que puede pretender un traductor es lograr una traducción sonora y con un ritmo que facilite la recitación coral. Ofrezco como confirmación algunos versos sueltos:

71,4 Líbrame de la mano perversa,
del puño criminal y violento.
72,6 Que baje como lluvia sobre el césped,
como llovizna que empapa la tierra.
73,9 Su boca se atreve con el cielo
y su lengua recorre la tierra.
74,15 Tú alumbraste manantiales y torrentes,
tú secaste ríos inagotables.

16 Tuyo es el día, tuya la noche,
tú colocaste la luna y el sol.
17 Tú plantaste los linderos del orbe,
tú formaste el verano y el invierno.
76,4 Allí quebró los relámpagos del arco,
el escudo, la espada y la guerra.
83,14 Dios mío, hazlos hojarasca,
vilanos frente al vendaval.

No hay que olvidar que la mayoría de los salmos se destinaban a la recitación o canto colectivo, lo cual añade importancia al factor sonoro.

En el campo de las imágenes no encontramos las mismas dificultades, ya que casi todas se dejan traducir con suficiente fidelidad. Y las imágenes son elemento sustancial del lenguaje religioso.

2. *Descripción*

Aunque abundan los rasgos descriptivos, la descripción pura y simple apenas se da en el salterio. Voy a seleccionar dos casos.

La tercera sección o estrofa del salmo 65 describe las tareas de un labrador en su tierra, articulando el trabajo en menudas pinceladas. Es una serie de datos, estilizada en siete verbos finitos y dos gerundios. Un labriego se reconocería, al menos parcialmente, en estos versos. Pero lo importante es que el labrador es Dios: «mi Padre es el labrador» (Jn 15,1). Como si fuera un padre de familia, que debe procurar sustento a los suyos, atento al curso de las estaciones y a las exigencias del terreno. Sobre la tierra proyecta su cariño solícito y minucioso. Aunque el salmo no llama a Dios padre, lo presenta en la función paternal de procurar sustento a los suyos (como Dt 8,5 habla de la función paternal de educar al hijo, Israel). A la acción calculada de Dios Labrador responde la tierra festivamente: se orla, se cubre, se viste, aclama, canta. En la fiesta participan los campos de grano, los pastos, las colinas de vides y frutales, praderas y valles.

Presentar a Dios con trazos humanos, con dimensiones cósmicas, es recurso frecuente de la poesía bíblica. Lo hace cercano, porque aparece en figura humana; al mismo tiempo lo aleja, porque le confiere dimensiones sobrehumanas. El texto que he seleccionado adquiere relieve puesto detrás de la segunda sección del salmo, que presenta a Dios en una serie de trazos escuetos y gigantescos, como

Señor de la naturaleza y la historia. Precisamente ese Señor magnífico es nuestro Padre el Labrador. Cito sólo la parte final:

10 Tú cuidas de la tierra, la riegas
y la enriqueces sin medida;
la acequia de Dios va llena de agua.
Preparas sus trigales.
11 Así la preparas: riegas los surcos,
igualas los terrones,
tu llovizna los deja esponjosos;
bendices sus brotes,
12 coronas el año de tus bienes.
Tus carriles rezuman abundancia,
13 rezuman los pastos del páramo
y las colinas se orlan de alegría;
14 las praderas se cubren de rebaños
y los valles se visten de mieses
que aclaman y cantan.

En el salmo 77 encontramos una descripción de otro tipo: no realista, sino fantástica. Sobre un hecho del pasado transmitido por la tradición proyecta el poeta rasgos de una imagen mítica o simbólica. El hecho recordado es el paso del Mar Rojo, cuando la liberación de Egipto, presentada como «rescate» de esclavos: «con tu brazo rescataste a tu pueblo, a los hijos de Jacob y de José». Una descripción relativamente realista dice cómo un viento fuerte y cálido seca un brazo de agua, abriendo un vado: «hizo retirarse el mar con un fuerte viento de levante que sopló toda la noche; el mar quedó seco y las aguas se dividieron en dos» (Éx 14,21). Con un poco de imaginación podemos representarnos el suceso: en una zona de aguas someras, entre dos salientes o caballones, el viento empuja las aguas a un lado y seca una franja suficiente para ofrecer un vado.

El autor del salmo quiere evocar con su palabra poética el sentido trascendente del hecho: el paso de los israelitas está anticipado y dominado por el paso de Dios. Como hay un Dios que sale y un Dios que entra (Éx 11,4; Jos 5,14), así hay un Dios que pasa. Su paso es teofánico, porque al pasar Dios se manifiesta en la tormenta que lo acompaña y en el terremoto que estremece la tierra. Es puro paso, sin dejar huellas permanentes, reliquias geográficas de su presencia. Por la viveza de la fantasía, por la virtud de la palabra poética, el orante siente como que asiste y participa en el hecho ejem-

plar, pretérito pero nunca agotado. Se siente liberado: pasa detrás de Dios y con el pueblo a la otra orilla, que es la libertad.

Tal es la última sección del salmo. Ahora bien, el poema contrapone dos recuerdos: uno agitado, improductivo, que ahonda la angustia del orante, solidario con el sufrimiento de su pueblo. Ese recuerdo lo conduce a un balance desconsolador: «ha cambiado la diestra del Altísimo». De repente, como desde fuera, se le impone el otro recuerdo, la memoria viva que le devuelve la esperanza. Primero de forma genérica, «proezas, hazañas, antiguos portentos», después centrándose en un momento decisivo del Éxodo:

17 Te vio el mar, oh Dios, te vio el mar y tembló,
las olas se estremecieron;
18 las nubes descargaban sus aguas,
retumbaban los nubarrones,
tus saetas zigzagueaban;
19 rodaba el estruendo de tu trueno,
los relámpagos deslumbraban el orbe,
la tierra retembló estremecida.
20 Tú te abriste camino por las aguas,
un vado por las aguas caudalosas,
y no quedaba rastro de tus huellas;
21 mientras guiabas a tu pueblo como a un rebaño
por la mano de Moisés y de Aarón.

Ésta es la fuerza de la palabra poética. Interpreta el sentido trascendente de un hecho y tiene así función cognoscitiva, es mediadora de conocimiento. Además ofrece el conocimiento con la riqueza y vigor de una experiencia vicaria, que desborda el simple conocimiento intelectual. Pueden verse al propósito dos artículos de Karl Rahner, recogidos en sus *Escritos de Teología: Sacerdote y Poeta* II, pp. 331-354, y *La palabra poética y el cristiano* IV, pp. 453-466.

Un informe escueto no habría producido el efecto que produce el texto citado; sería como el recuerdo estéril de la primera parte. Menos que él, porque no prepararía dialécticamente el recuerdo vivo, la presencia del hecho. No quiero decir que el efecto liberador curativo se deba nada más a la palabra poética; quiero decir que la comunicación de Dios liberadora y curativa se realiza por medio de la palabra poética. Como si esa palabra tuviera virtud sacramental. «Pero si la palabra poética —indica Rahner— evoca y hace presente tras las realidades decibles y en sus abismos más

hondos el misterio eterno, si dice lo individual de tal manera que en ello esté todo poéticamente reunido, si es una palabra inefable, si fascina y libera, si no habla sobre algo, sino que al decir funda lo que evoca, ¿podrá un hombre ser radicalmente insensible, muerto a tal palabra y ser, sin embargo, cristiano?... En todo caso, ocuparse de poesía es una parcela del adiestramiento en el saber oír la palabra de vida» *(op. cit.* IV, p. 461).

En el texto citado del salmo 77 es fundamental la estilización, la concentración en un momento grandioso, la materialización de las imágenes hasta en lo sonoro. Es un caso ejemplar de descripción poética.

3. *El agresor como fiera*

En muchos salmos, el orante se refiere a enemigos, hombres hostiles que lo persiguen, hasta poner en peligro su vida. Es frecuente metamorfosear a esos enemigos en figuras de bestias feroces. Como si el lenguaje fuera una Circe dotada de poderes mágicos. Una selección de textos dará una idea de la constancia del tema y de algunas variaciones menores. Si bien hay que notar que la fuerza de la imagen se actualiza en el contexto del poema.

7,3 Que no me atrapen como leones
y me desgarren sin remedio.
10,8 En el corral se agazapa
para matar a escondidas al inocente;
9 acecha en su escondrijo como león en su guarida,
10 se agacha y se encoge
y con violencia se apodera del inocente.
17,12 Como leones ávidos de presa,
como cachorros agazapados en su escondrijo.
22,13 Me acorrala un tropel de novillos,
me cercan toros de Basán,
abren contra mí las fauces
leones que descuartizan y rugen.
17 Me acorrala una jauría de mastines.
22 Sálvame de las fauces del león,
a este pobre, de los cuernos del búfalo.
57,5 Estoy echado entre leones que devoran hombres.
58,5 Llevan veneno como las serpientes,
son víboras sordas que cierran el oído
6 para no oír la voz del encantador,
del experto en echar conjuros.

7 Oh Dios, rómpeles los dientes en la boca,
quiebra, Señor, los colmillos a los leones.

No es una metáfora casual, que se pueda sustituir sin consecuencias por otra cualquiera; no es tópico literario vacío. Al presentar al enemigo hostil en figura de bestia feroz, el lenguaje poético está revelando la condición «animal, brutal, feroz, bestial» del hombre injusto. Se revela su instinto agresor, su ferocidad despiadada, su insaciable violencia. La fraternidad humana es reemplazada por el instinto de la fiera. Si Circe transformaba hombres en animales, ocultando su verdadera condición, el poeta convierte a los injustos en animales, mostrando su verdadera condición. La palabra poética es reveladora. Al mismo tiempo, la imagen puede provocar emociones de miedo y repulsa. Por el miedo, el orante busca refugio en Dios; por la repulsa, se coloca de la parte de Dios y aprende a dominar sus instintos feroces, que podría compartir con los agresores.

El recurso poético se amplía en manos de poetas como Ezequiel, que describirá a Egipto como «colosal cocodrilo acostado»; culminará en la visión de Daniel representando a los cuatro imperios en figuras de bestias cada vez más feroces, antes del reino de la «figura humana» (Dn 7).

4. *Dios como refugio*

En correlación con la imagen agresiva del hombre hostil, Dios puede aparecer en figura de refugio o fortaleza. Podemos hablar de una constelación poética que reúne lo inaccesible y protector de la naturaleza y de la fabricación humana: la cumbre rocosa y la fortaleza construida sobre ella, baluarte y escudo. Refugio accesible para el inocente perseguido, inaccesible e impenetrable para el agresor. Sal 18,3 comienza con una acumulación de imágenes:

¡Señor, mi peña, mi alcázar, mi libertador,
Dios mío, roca mía, refugio mío,
mi fuerza salvadora, mi baluarte famoso!

31,3 Sé mi roca de refugio, alcázar que me salve,
4 porque tú eres mi peña y mi alcázar.

144,2 Mi aliado, mi alcázar,
castillo donde me pongo a salvo,
mi escudo y mi refugio...

El campo imaginativo recurre con frecuencia. Puedo ofrecer una lista de citas para una consulta en el contexto propio:

peña: 31,4; 42,10; 71,3.
roca: 19,15; 28,1; 31,3; 62,3.7; 71,3; 94,22; 144,2.
alcázar: 31,4; 71,3; 91,2; 114,2.
baluarte: 9,10; 46,8.12; 48,4; 59,10.17.18; 62,3.7; 94,22; 144,2.
fortaleza: 27,1; 28,8; 31,3; 37,39; 43,2.
refugio: 14,6; 46,2; 61,4; 62,9; 71,7; 91,2.9; 94,22; 142,6.

Para confeccionar la lista he usado la equivalencia convencional: *selaʿ* = peña, *ṣûr* = roca, *m^{e}ṣûdâ* = alcázar, *miśgāb* = baluarte, *māʿôz* = fortaleza, *maḥseh* = refugio.

Aquí sorprendemos un modo de proceder del poeta religioso, cuando no es repetidor mimético de una tradición. Mirando en torno a sí, descubre seres que le hablan por alusión de Dios o que le sirven para expresar un aspecto de su experiencia religiosa. Esas imágenes quieren transmitir un conocimiento real de Dios no menos que las analogías metafísicas. De Dios con quien el hombre se ha encontrado. No pensemos que sólo las analogías metafísicas dicen algo válido y permiten comprender aspectos auténticos de Dios; no menos válidas son las analogías poéticas. La predicación metafísica atribuye por analogía conceptos abstractos a Dios: Dios es ser, poder, sabiduría. La analogía poética predica concretos: Dios es roca, alcázar, baluarte. ¿Cuál se acerca más, cuál habla mejor de Dios? Será preferible integrar ambos modos, reconociendo su diversa función. Cuando se trata de orar, el lenguaje religioso prefiere las analogías poéticas para hablar de Dios y con Dios. A veces se contenta con enunciar la imagen confiándola a su contexto, a veces reúne imágenes del mismo campo semántico, a veces amplifica una de esas imágenes.

Cuando Dios se refracta en múltiples imágenes del lenguaje poético, nos deja una impresión grata y silenciosa de realismo: como si ya se encarnase en la palabra poética antes de encarnarse en carne y sangre. Como si los «muchos modos» (Heb 1,1) de esa palabra fueran ensayo imaginativo para la futura encarnación histórica. «En el ámbito que circunscribe la palabra humana ha plantado su tienda la Infinitud. Ella misma está en lo finito» (K. Rahner, *op. cit.* IV, p. 456).

Por otra parte, al refractarse la visión de Dios en muchas imágenes parciales y heterogéneas, se evita la imagen precisa de Dios,

una imagen que estaría menos de acuerdo con la prohibición de hacer imágenes de Dios.

Es verdad que el mandamiento del decálogo se refiere a imágenes plásticas, de leño o piedra, oro o plata. Pero se diría que tal prohibición ejerce una especie de censura indirecta sobre representaciones literarias demasiado definidas. Y si esta sospecha no es cierta, queda en pie el carácter polar de la manifestación divina: es agua de vida y agua que arrolla mortalmente (Sal 42-43), es roca de refugio y de despeñarse, es cercano y es lejano, es padre y es madre, es indulgente y severo...

5. *Experiencia corpórea de Dios*

Respondiendo al realismo de las representaciones de Dios, se da el realismo, la corporeidad de la experiencia de Dios. Aquí entra el sistema metafórico de los sentidos como órganos para aprehender a Dios. «Ver su rostro» y «escuchar su palabra» son fórmulas tan frecuentes, que tenemos que detenernos y reflexionar para apreciar su carácter analógico. Ni Dios tiene rostro ni podemos verlo o contemplarlo, y, sin embargo, el salmista puede decir:

27,4 Contemplar la belleza del Señor
examinando su templo...
8 Anda —dice mi corazón—, busca su rostro;
y yo busco tu rostro, Señor,
no me escondas tu rostro.
34,6 Contempladlo y quedaréis radiantes.
67,2 Dios tenga piedad y nos bendiga,
muéstrenos su rostro radiante.

Tampoco tiene Dios boca y lengua para pronunciar palabras, ni mente para articular lingüísticamente sus pensamientos y comunicarlos; sin embargo, constantemente el salmista escucha a Dios.

Ver y oír son imágenes acostumbradas. Pero también se encuentran otros sentidos. El citado Sal 34,9 invita: «Gustad y ved qué bueno es el Señor». O sea, nos invita a saborear a Dios, como se saborea lentamente un manjar sabroso; con semejante inmediatez y deleite siente el contemplativo que Dios entra y lo penetra. Esto es mucho más que la experiencia de Ezequiel, que comió sólo un rollo escrito con palabras de Dios y lo encontró sabroso como la miel. El salmo 19 encuentra la ley del Señor sabrosa como la miel. El 34 es más audaz: no es la ley ni la profecía, sino Dios mis-

mo lo que se saborea. El 63 ofrece un interesante repertorio de impresiones sensoriales:

2 Oh Dios, tú eres mi Dios, por ti madrugo,
mi garganta tiene sed de ti,
mi carne tiene ansia de ti
como tierra reseca, agotada, sin agua.
3 ¡Cómo te contemplaba en el santuario
viendo tu fuerza y tu gloria!
6 Me saciaré como de enjundia y de manteca
y mis labios te alabarán jubilosos.
8 A la sombra de tus alas canto con júbilo;
9 mi aliento está pegado a ti
y tu diestra me sostiene.

Al contemplativo le parece tocar a Dios, estar pegado a él; siente el contacto de una mano firme y caliente; se sacia de Dios como quien se sacia de un banquete, siente sed de Dios, lo contempla en el santuario. (Sólo echo de menos el olfato.) Lo que san Ignacio llama «aplicación de sentidos» como forma de contemplación, puede apoyarse en el lenguaje poético de los salmos.

La unidad radical del hombre, como espíritu corpóreo, encuentra a Dios y expresa el encuentro en el lenguaje connatural a esta radical unidad, el lenguaje de los símbolos.

6. *Lenguaje simbólico y conceptual*

Cuando explicamos las imágenes de los salmos, fácilmente recurrimos a un metalenguaje de cualidades abstractas. Esto se puede ejecutar en dos direcciones: una es sustituir el lenguaje imaginativo por otro científico o técnico, pasando del lenguaje religioso simple al lenguaje teológico; otra es un distanciamiento provisorio, un esfuerzo analítico, para volver al lenguaje religioso primario. En el primer caso iniciamos el proceso de conceptualización, que es propio de la ciencia; en el segundo caso nos servimos de categorías para descubrir una trama y trazar un esquema que ayude a una nueva lectura unitaria y más profunda.

Tomemos como objeto de experimentación el salmo 62. Podemos hablar de la consistencia e inconsistencia de la vida. La consistencia necesita un punto de apoyo, un terreno firme. Lo que es inconsistente en sí puede recibir consistencia del lugar donde se

apoya. Lo que es medianamente consistente puede perder su consistencia por la acción de fuerzas opuestas. Así la vida, la existencia, el quehacer humano. Hasta aquí he usado conceptos medianamente abstractos.

Ahora ensayemos un análisis etimológico de la palabra «consistencia», para remontarnos a su raíz concreta e imaginativa. El núcleo lo forma el lexema *st-,* que dice estar/mantenerse en pie; la forma latina *sisto* tiene significado causativo, poner/mantener en pie o vertical sobre un espacio. El morfema *con-* indica cierta pluralidad, sean varios sujetos o varios componentes del sujeto. Así resulta que «consistencia» es la capacidad de mantener verticales y trabados los componentes de un cuerpo.

Ahora hagamos una serie de combinaciones a manera de teoremas. K tiene consistencia limitada o carece de ella; su consistencia está amenazada por la acción de Z. K busca su consistencia en algo inconsistente, W, y falla, o la busca en algo consistente, M, y se mantiene en pie; de tal modo que la amenaza de Z queda frustrada. Z, de consistencia limitada, se apoya en lo inconsistente W y pierde toda su consistencia. Así, pues, tenemos: inconsistencia amenazada, mal fundada, bien fundada. Quizá el esquema sea claro e inteligible; pero le falta el realismo de unos sujetos concretos. Si el sujeto es el hombre, el esquema comienza a ser grave. ¿Posee el hombre en sí consistencia? ¿Dónde debe apoyarse para subsistir y dónde no? ¿Qué amenaza su consistencia y cómo debe reaccionar?

De eso trata el salmo 62 en forma imaginativa, en talante de oración. Hay una pared débil, que unos empujones concertados pueden derribar; hay una balanza que delata la inconsistencia, la falta de peso de unos hombres y sus valores; hay recursos engañosos que no sostienen, riquezas e injusticia; hay recursos en sí inconsistentes, porque son mentira y fraude, pero activos y amenazadores en las relaciones humanas. Y hay un punto de apoyo firmísimo, un terreno inconmovible, donde la inconsistencia humana halla consistencia, que es Dios.

No sé si con todas estas explicaciones he estropeado un salmo bien claro o si he ayudado a su comprensión; al menos espero haber mostrado la trama de su lenguaje poético:

2 Sólo en Dios descansa mi alma,
  porque de él viene mi salvación;
3 *sólo él es mi roca y mi salvación,*
  mi alcázar: no vacilaré.

4 ¿Hasta cuándo arremeteréis contra un hombre
todos juntos,
para derribarlo como a una pared que cede
o a una tapia ruinosa?
5 Sólo piensan en derribarme de mi altura
y se complacen en la mentira.
Con la boca bendicen, con el corazón maldicen.
6 Descansa sólo en Dios, alma mía,
porque él es mi esperanza:
7 *sólo él es mi roca y mi salvación,*
mi alcázar: no vacilaré.
8 De Dios viene mi salvación y mi gloria,
él es mi roca firme, Dios es mi refugio.
9 Pueblo suyo, confiad siempre en él,
desahogad ante él vuestro corazón,
que Dios es nuestro refugio.
10 Los hombres no son más que un soplo,
los nobles son apariencia:
todos juntos en la balanza subirán
más leves que un soplo.
11 No confiéis en la opresión,
no pongáis ilusiones en el robo;
y aunque crezcan vuestras riquezas,
no les deis el corazón.
12 Dios ha dicho una cosa
y dos cosas que he escuchado:
13 Que tú, Dios, tienes el poder;
tú, Señor, la lealtad;
que tú pagas a cada uno según sus obras.

7. *Rodeado de Dios*

Después de haber estudiado una imagen central, articulada en sus aspectos, formando la trama o contextura de un salmo, voy a citar ahora unas cuantas imágenes sueltas, prescindiendo de su análisis en el contexto:

147,4 El Señor cuenta el número de las estrellas,
a cada una la llama por su nombre.
16 Manda la nieve como lana,
esparce la escarcha como ceniza;

hace caer el hielo como migajas
y con el frío congela las aguas.

144,4 El hombre es igual que un soplo,
sus días como una sombra que pasa.

141,3 Coloca, Señor, una guardia en mi boca,
un centinela a la puerta de mis labios.

135,7 El Señor hace subir las nubes desde el horizonte,
con los relámpagos desata la lluvia,
suelta los vientos de sus silos.

129,6 Sean como hierba de azotea,
que se seca y nadie la siega,
7 que no llena la mano del segador
ni la brazada del que agavilla.

118,12 Me rodeaban como avispas,
se apagaron como fuego de zarzas.

109,18 Se vestía como un traje la maldición:
que le empape como agua las entrañas,
como aceite los tuétanos.

107,24 Contemplaron las obras de Dios,
sus maravillas en el océano.
25 Él mandó alzarse un viento tormentoso
que hinchaba el oleaje;
26 subían al cielo, bajaban al abismo,
el estómago revuelto por el mareo;
27 rodaban, se tambaleaban como borrachos
y no les valía su pericia...
29 Apaciguó la tormenta en suave brisa
y enmudeció el oleaje.

103,11 Como se levanta el cielo sobre la tierra,
se levanta su bondad sobre sus fieles;
12 Como dista el oriente del ocaso
así aleja de nosotros nuestros delitos;
13 como un padre siente cariño por sus hijos,
siente el Señor cariño por sus fieles;
porque él conoce nuestra masa,
se acuerda de que somos barro.

102,4 Mis días se desvanecen como humo,
mis huesos queman como brasas;

5 mi corazón está agostado como hierba,
me olvido de comer mi pan;
6 con la violencia de mis quejidos
se me pega la piel a los huesos.
7 Estoy como lechuza en la estepa,
como búho entre ruinas;
estoy desvelado gimiendo,
como pájaro sin pareja en el tejado.

Adentrándose en la oración de los salmos, el orante se siente rodeado de Dios, envuelto por Dios, penetrado de Dios; su religiosidad es realista, hasta corpórea. Cada vez entra más honda y suavemente en este mundo espiritual. Y la mediación concreta es el lenguaje poético del salterio. Se podría aplicar a este repertorio de plegarias lo que dice el salmo 139 sobre la huida imposible lejos de Dios:

7 ¿Adónde iré lejos de tu aliento,
adónde escaparé de tu mirada?
8 Si escalo el cielo, allí estás tú;
si me acuesto en el abismo,
allí te encuentro;
9 si vuelo hasta el filo de la aurora,
si emigro hasta el confín del mar,
10 allí me alcanzará tu izquierda,
me agarrará tu derecha.

Apéndice para continuar

A partir del salterio, ¿es posible continuar creando o desarrollando un lenguaje religioso? Lo han hecho muchos, en forma de paráfrasis, de imitación, de comentario. Ya en tiempos antiguos, dentro y fuera de la Biblia. Por ejemplo, Jesús Ben Sirá compone un himno a Dios por la creación, siguiendo el viejo modelo recreado en el salmo 104: es la página más poética de un maestro sensato y prosaico.

Entre todos quiero citar al príncipe de los comentadores de los salmos, san Agustín. En su libro titulado *Enarrationes in Psalmos,* Agustín nos enseña el arte de prolongar el lenguaje simbólico del salterio, trabándolo con textos afines del Antiguo y Nuevo Testamento; sorprende relaciones insospechadas que hacen saltar una chispa de mutua iluminación; extrae de los símbolos la carga de emoción y la deja descargarse en su prosa de altorrelieve.

5

LENGUAJE MITICO Y SIMBOLICO EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

Un estudioso de religiones comparadas, al leer con curiosidad la Biblia, en concreto el Antiguo Testamento, reconoce en ella temas y motivos familiares. Y no le sorprende, porque contaba con ello. Podrá tomar esos motivos para incorporarlos a su sistema, anotando lo común y lo diferencial de esta literatura religiosa. Con ello no pretende desacreditar la Biblia, sino sencillamente enmarcarla en un contexto más amplio. Recordemos algunos versos:

Tú domeñas la soberbia del mar
y amansas la hinchazón del oleaje;
tú traspasaste y destrozaste a Rahab,
tu brazo potente desbarató al enemigo.
(Sal 89,10-11)

¿No eres tú quien destrozó al monstruo
y traspasó al dragón?
(Is 51,10)

Levantan los ríos, Señor,
levantan los ríos su voz,
levantan los ríos su fragor;
pero más que la voz de aguas caudalosas,
más potente que el oleaje del mar,
más potente en el cielo es el Señor.
(Sal 93,3-4)

Es fácil reconocer en esas expresiones poéticas el mitema de la lucha primordial del Creador contra las fuerzas del caos [1]. No me voy a detener en tema tan conocido. Yo parto del otro extremo, como especialista del Antiguo Testamento que, por un momento, se asoma a leer textos religiosos de otras culturas o síntesis acreditadas, y descubre semejanzas innegables. ¿Hay que sorprenderse? ¿Hay que asustarse? Los tiempos de la actitud apologética ya pasa-

[1] Ya lo estudió Hermann Gunkel en su obra clásica *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit* (Gotinga 1895).

ron. El mito y el lenguaje mítico son reconocidos hoy día en su riqueza y vigor elemental, y no es ofensa a la Biblia considerarla enriquecida con esos componentes [2].

1. *Mito y símbolo*

Despejado el terreno, se podría preguntar con interés científico: ¿Hay mitos en el Antiguo Testamento? Mi tema no será ése: me interesan no los mitos, sino el lenguaje mítico. Mi información la buscaré concentrada en dos obras de síntesis, recientemente publicadas en castellano [3].

Del *Tratado de historia de las religiones* me detengo en el capítulo VII, titulado: «La tierra, la mujer y la fecundidad». En ese capítulo leo algunos subtítulos: «La tierra madre», «La pareja primordial cielo y tierra», «Maternidad ctónica», «Descendencia telúrica», «Regeneración», «La gleba y la mujer», «La mujer y el surco». En el apartado sobre la pareja primordial tropiezo enseguida con un texto bien conocido (quizá no hacía falta pasar por Mircea Eliade para llegar a Hesíodo). Escuchemos a Hesíodo, hierofante de una cultura prehelénica: «La tierra engendró primero un ser igual a ella, que pudiera cubrirla entera, el cielo (Gaia y Uranos) [...] El cielo inmenso llegó arrastrando tras sí la noche y ansioso de amor, y se tendió sobre la tierra, abrazándola por todas partes».

A esa visión mítica conyugal pertenecen los dioses masculinos, fecundadores, afines a la tormenta, representados en el toro. La lluvia es el semen de la procreación y la vida. Es una concepción que se extiende por un área geográfica muy ancha: India, Oriente Próximo, Mediterráneo, y que asoma también en culturas tan alejadas como las del Pacífico y tribus indias de América septentrional.

Teniendo presentes esas concepciones y representaciones, leemos un verso del Antiguo Testamento:

> Porque tu rocío es rocío de luz
> y la tierra de las sombras parirá (Is 26,19).

[2] Sobre la evolución del concepto de mito desde finales del siglo XVIII puede verse la obra de J. W. Rogerson, *Myth in Old Testament Interpretation* (Berlín-Nueva York 1974).

[3] Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (Ed. Cristiandad, Madrid [2]1981) y la *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (Ed. Cristiandad, Madrid 1980ss).

Un rocío celeste que impregna, empreña la tierra, una tierra encinta de sombras o ánimas, una tierra madre que pare. Bajo el verso subyace y en el verso se revela un esquema inconfundible: cielo masculino paterno, rocío = semen fecundador, tierra madre. Sobre el esquema común resaltan los rasgos peculiares. Comencemos por lo común.

2. *El Padre celeste*

Aunque no se habla del cielo, sino del Señor del cielo, aunque falte toda alusión a un abrazo conyugal, es inconfundible el dato del rocío fecundador. Se le llama «rocío tuyo», es luminoso porque procede de la esfera de la luz, que es el cielo, y es fecundador de la tierra. Me parece justo hablar de lenguaje mítico.

Una comparación con otros pasos bíblicos hará resaltar el lenguaje mítico del verso comentado. El salmo 65 nos presenta en su tercera estrofa a un Dios en figura de labrador. Una de sus tareas es encauzar las acequias para que el agua llegue a todos los arriates de su plantación. La descripción, salvo la brevedad, tiene algo de geórgica:

Tú cuidas de la tierra, la riegas
    y la enriqueces sin medida.
La acequia de Dios va llena de agua,
    preparas sus trigales. Así la preparas:
riegas los surcos, igualas los terrones,
    tu llovizna los deja esponjosos,
bendices sus brotes, coronas el año con tus bienes,
    tus carriles rezuman abundancia;
rezuman los pastos del páramo
    y las colinas se orlan de alegría;
las praderas se cubren de rebaños y los valles
    se visten de mieses que aclaman y cantan.
(Sal 65,10-14)

Esa acequia de Dios, dividida en millones de canalillos, dosificada gota a gota, que alcanza a todos los puntos del campo, es la lluvia. Acequia maravillosa, vista y descrita con sensibilidad poética. ¿Queda en ella algo del mito primitivo? Apenas una huella, que sólo un ojo entrenado logrará descubrir: huella del mitema de los dioses fecundadores. El *Deus otiosus* se vuelve *Deus pluviosus,* controlador y dispensador de meteoros. El puesto que ocupaban y la función que desempeñaban Tešup, Baal, Hadad le toca ahora en exclusiva

a Yahvé. Elías se encargó de demostrarlo en la gran confrontación del monte Carmelo y en otros episodios de su actividad profética.

El poema hebreo domestica al Dios fecundador prestándole los rasgos de un *pater familias* solícito; al mismo tiempo trasciende esa figura otorgándole las dimensiones y eficacia del ser celeste. Lo mítico ha sido absorbido en una visión más racional. Quizá falte el ímpetu primigenio del mito, sustituido por un simbolismo bien controlado por la razón poética.

El segundo texto es más racional aún. Se lee en los sermones del Deuteronomio: «La tierra adonde te diriges para conquistarla no es como la tierra de Egipto, de donde saliste: allí sembrabas tu semilla y la regabas como una huerta dando a la noria con los pies. La tierra adonde cruzas para tomarla en posesión es una tierra de montes y valles, que bebe el agua de la lluvia del cielo; es una tierra de la que el Señor, tu Dios, se ocupa y está siempre mirando por ella, desde el principio del año hasta el fin» (Dt 11,10-12).

La ocupación y preocupación de Dios, junto con el dominio de los meteoros, es la única huella mítica que se puede apenas rastrear en este texto.

En contraste con este último, voy a citar otro en que la concepción ancestral se abre paso en forma de pregunta retórica. Habla el personaje Dios en el gran diálogo o drama de Job. Respondiendo al desafío del hombre, Dios le hace descubrir sus ignorancias en una cascada de preguntas irónicas, condescendientes, apasionadas:

¿Quién ha abierto un canal para el aguacero
y una ruta al relámpago y al trueno,
para que llueva en las tierras despobladas,
en la estepa que no habita el hombre,
para que se sacie el desierto desolado
y brote hierba en el páramo?
¿Tiene padre la lluvia?
¿Quién engendra las gotas del rocío?
¿De qué seno salen los hielos?
¿Quién engendra la escarcha del cielo
para que el agua se cubra con una losa
aprisionando la superficie del lago?
(Job 38,25-39)

«¿Tiene padre la lluvia?» A esa pregunta o a otra próxima responden sin dudar los mitos: desde luego, el Padre Cielo, que impregna a la Madre Tierra. ¿Para producir la vegetación? Eso

decía el Dios de Job; los mitos, más radicalmente, dirán que para que nazcan seres vivos, hombres que habiten la tierra de los vivos. Lo interesante es que, a través de una concepción más racional y crítica, se abre paso, aunque sea nada más en forma de pregunta, la antiquísima concepción. ¿Depende Job de fuentes, tradiciones, o lo saca de la común matriz poética?

Hemos visto tres textos que se referían, en lenguaje simbólico y en contexto de vegetación, al origen divino de la lluvia. El tercero se acercaba más al lenguaje mítico; pero aun sobre él destaca el verso que venimos estudiando. Vamos a leer juntos los de Job 38,28 e Is 26,19:

¿Tiene padre la lluvia?
  ¿Quién engendra las gotas del rocío?

Porque tu rocío es rocío de luz,
  y la tierra de las sombras parirá.

3. *La Tierra Madre*

Pasemos ahora al otro polo, la *Tierra Madre* de humanos. ¿Hay alguna huella del origen telúrico de los vivientes en el Antiguo Testamento? Podemos citar tres textos, que prueban suficientemente la presencia o la huella de la concepción mítica. En el salmo 139, el orante se sabe patente a la mirada de Dios y dice:

Tú has creado mis entrañas,
  me has tejido en el seno materno...
Cuando en lo oculto me iba formando
  y entretejiendo en lo profundo de la tierra.
(Sal 139,13-15)

¿Hay aquí una reliquia de una concepción primitiva que imagina que los niños se forman en la tierra y son después trasplantados al seno materno? (véase M. Eliade, *Tratado...*, p. 254). El texto bíblico establece una ecuación entre seno materno y profundidad de la tierra. Creo que un vínculo ancestral es más probable que una mera coincidencia poética: la fuente en que bebía el autor de este magnífico poema traía sus aguas de montañas primordiales. Otros textos bíblicos apoyan la suposición:

Desnudo salí del vientre de mi madre
  y desnudo volveré a él.
(Job 1,21)

Desde que salen del vientre materno
hasta que vuelven a la madre de los vivientes.
(Eclo 40,1)

Lo que viene de la tierra vuelve a la tierra.
(Eclo 40,11)

Se pueden comparar esas expresiones bíblicas con las que cita Albrecht Dieterich en su obra clásica *Mutter Erde,* por ejemplo, algunas inscripciones funerarias paganas y cristianas:

Mater genuit materque recepit.
Terra, precor, fecunda, levis super ossa residas.
Suscipe terra tuo corpus de corpore sumptum.

Quiero añadir otro texto que, por ser dudoso, puede iluminar un aspecto de nuestra discusión. En el Cantar de los Cantares, el amado canta a la amada como un jardín cerrado, con una fuente sellada en medio, fuente de gozo y de fecundidad:

Eres jardín cerrado, hermana y novia mía,
eres jardín cerrado, fuente sellada...
La fuente del jardín
es pozo de agua viva
que baja desde el Líbano.
(Cant 4,12.15)

Que el agua de esta fuente provenga de las nieves recostadas en las altas montañas es sorprendente. ¿Hay aquí una reminiscencia mítica o es simple intuición poética? El Cantar emplea un lenguaje simbólico que tiene su parentesco con el lenguaje mítico.

Hemos visto en nuestro verso lo común mitológico de cielo y tierra. Antes de estudiar lo diferencial quiero detenerme en otra mitología remota. Desde el venerable Hesíodo y la Hélade salto a los indios zuñi de Nuevo México, según la presentación sintética que hace de ellos F. H. Cushing (1896) y tal como los presenta M. Eliade en el volumen de textos de su *Historia de las creencias* (no puedo juzgar sobre la fidelidad y rigor de Cushing al exponer con sus palabras dichos mitos; los tomo fiado de la autoridad del antologista): «Empezamos en el momento en que, por influjo del Creador, transformado y manifestado como sol, de las grandes aguas brota una espuma "que se convirtió en la Tierra Madre cuádruple que contiene todas las cosas y el Padre Cielo que todo lo abarca". "Al acostarse estos dos sobre las aguas del mundo, con

su efecto vitalizador fue concebida así la vida terrestre; de este modo empezaron a existir los hombres y las restantes criaturas, en el vientre cuádruple del mundo". "La Tierra retuvo la progenie de sus mil criaturas impidiendo que nacieran".

»Después vienen los dones de Cielo y Tierra: "la fina lluvia y el rocío", los granos luminosos en las aguas superiores para iluminar al hombre [astros] y otros granos de semillas "para alimentar a nuestros hijos". Para que surjan de las entrañas de la tierra los hombres, el sol hace que nazcan dos gemelos, los cuales sacarán poco a poco a los vivientes. En el proceso ascensional, unos caen hacia abajo y se convierten en monstruos o demonios, otros crecen y se diferencian, hasta salir "a este espacioso mundo superior [...] mundo de la luz diseminada, del conocimiento y la visión"» [4].

Interesan en esta explicación, además de las figuras del Padre Cielo y la Madre Tierra, la lluvia y el rocío fecundadores de la vegetación, el nacimiento de los humanos como ascensión hacia la luz. Advertimos el paso de lo cósmico a lo agrícola: en términos griegos, de Gaia a Deméter. En el texto hebreo, el rocío es seminal y de alguna manera procede de la divinidad, aunque el poeta hebreo haya evitado la imagen del abrazo conyugal, que no es conciliable con sus convicciones religiosas.

Y así pasamos a estudiar lo diferencial de nuestro verso: «Porque tu rocío es rocío de luz / y la tierra de las sombras parirá». El primer sujeto es Yahvé, Dios personal, Dios de Israel y del Universo, Señor de la vida y la fecundidad. Ese Dios envía «su rocío», porque es Señor de los elementos, dueño de los meteoros que dispensa libre y generosamente. Su rocío posee una condición celeste particular: es rocío de luces, luminoso. Imaginemos una nevada en noche parcialmente iluminada por la luna. Es como si el rocío arrastrase del cielo partículas de luz, para depositarlas amorosamente en la tierra. Es luminoso porque procede de la región de la luz, es luminoso porque trae una función inédita, porque la luz es vida.

La tierra encierra en sus entrañas las ánimas: no vivientes que aún no han salido a la luz (como el mito zuñi), sino esos muertos que existen sin vivir, perciben vagamente sin participar en el culto. Seres que por un breve espacio gozaron de la luz de la vida

[4] F. H. Cushing, *Outlines of Zuñi Creation Myth* (Washington 1896); M. Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. IV: *Las religiones en sus textos*, pp. 141-146.

y la perdieron, ¿para siempre? De nada le sirve a la Madre Tierra estar preñada... de muertos. Pero la tierra se tiende, se abre para recibir la rociada luminosa; una nueva vida se agita en sus entrañas y la tierra se incorpora para parir = dejar caer a sus criaturas.

Notemos de paso el verbo final, en hebreo «dejar caer», en sentido de parir, recordando posiciones y prácticas ancestrales. En simple lógica, la tierra haría subir, no bajar.

Al no reconocer ese sentido, algunos traductores antiguos y modernos no han comprendido el verso, como indica el siguiente muestrario comparativo:

«et terram gigantum detrahes in ruinam».
(Vulgata)

«e tu reduziras a ultima ruina a terra dos gigantes».
(Bibl. Port.)

«and in the land of the shades thou wilt let it fall».
(Revised Standard Version)

«y la tierra parirá sombras»
(Nácar-Colunga)

«y la tierra echará de su seno a los muertos».
(Latinoamericana)

Ahí está lo diferencial. Novedad por el comienzo: el principio masculino es Yahvé, que fecunda sin abrazar. Novedad por el final: los hijos no son los nacidos, sino los renacidos. Resurrección en forma de renacimiento, en los símbolos míticos de la pareja primordial. Lo primario y original es ver a la tierra como madre de los vivientes. Hacerla Madre de los que renacen o resucitan es una proyección secundaria, posterior. Proyectar el *prõton* en el *éskhaton,* el comienzo en el final, supone una concepción dinámica de la historia, en clave de esperanza o de utopía. Incorporar a esa concepción una resurrección de muertos supone un descubrimiento o una revelación.

A primera vista, comparando los textos bíblicos que he ido citando y comentando, alguno pensaría que el verso comentado es antiguo y que las versiones más racionales son posteriores. No es así: todos los indicios convergen para probar que es un texto tardío. Se encuentra en una compleja composición escatológica, sobre acontecimientos finales; en ella el poeta ha echado mano a una representación mítico-simbólica para expresar lo inefable con el vigor del lenguaje mítico.

4. *Isaías 26,14-19 y paralelos*

Ha llegado el momento de leer íntegro el poema, según la traducción de «Nueva Biblia Española», que se cierra con el verso estudiado:

Los muertos no viven, las sombras no se alzan,
porque tú los juzgaste, los aniquilaste
y extirpaste su memoria.
Señor, multiplicaste al pueblo,
multiplicaste al pueblo y manifestaste tu gloria,
ensanchaste los confines del país.
Señor, en el peligro acudíamos a ti,
cuando apretaba la fuerza de tu escarmiento.
Como la preñada cuando le llega el parto
se retuerce y grita angustiada,
así éramos en tu presencia, Señor.
Concebimos, nos retorcimos,
dimos a luz... viento.
No trajimos salvación al país,
no le nacieron habitantes al mundo.
¡Vivirán tus muertos, tus cadáveres se alzarán,
despertarán jubilosos los que habitan en el polvo!
Porque tu rocío es rocío de luz
y la tierra de las sombras parirá.
(Is 26,14-19)

Es cuestión de vida o muerte en el proceso histórico de un pueblo. Que unos mueran y otros nazcan es proceso normal: «una generación viene y otra se va», dice el Eclesiastés. Si la generación que nace es más numerosa, el pueblo crece, las fronteras se ensanchan y Dios manifiesta su gloria, que se ejerce en la fecundidad. Si son más numerosos los que mueren, el pueblo se estrecha. El proceso histórico se puede representar gráficamente en una sucesión de vientres y nodos. Si el número se estrecha sin anularse, la línea que garantiza la continuidad se llama técnicamente «el resto». Ellos son los portadores de la vida, de la historia y la esperanza. Esperanza que se funda exclusivamente en los que nacen, ya que «los muertos no vivirán». De ahí la gravedad del parto histórico: si se logra, la vida continuará; si no se logra, la historia se romperá en un punto.

Notemos que la visión mítica de la Madre Tierra se ha desplazado por ahora a la representación del pueblo como matrona en

trance de dar a luz. Con frecuencia, el pueblo está personificado en su capital, la gran matrona que engendra y acoge; según la etimología, una metrópoli o *pólis mētēr*.

Pues bien, llegado el trance supremo, la matrona fracasa: «Concebimos, nos retorcimos, dimos a luz... viento». Fracaso definitivo por ambos extremos: porque los muertos ya no viven ni vivirán, porque «no nacen habitantes al mundo». En imagen de la capital matrona, nos ofrece Jeremías el mismo esquema de fracaso: «Oigo gritos como de parturienta, sollozos como en el primer parto: el grito angustiado de Sión, estirando los brazos: ¡Ay de mí, que desfallezco, que me quitan la vida!» (Jr 4,31). Es un grito que suena como el comienzo de una vida y expresa la esterilidad definitiva de la muerte. Jeremías termina ahí, en el fracaso histórico. Is 26 no termina en fracaso, pues de él arranca, sin preparación y contra toda esperanza, el vuelco histórico, que es vida desde la muerte, vida de los muertos. No de los muertos sin distinción, sino de «tus muertos», es decir, de muertos que en el mundo de las tinieblas subterráneas siguen siendo del Señor. Hasta esa región alcanza el poder de un Dios que no es Señor de muertos, sino de vivos; que es Señor de muertos para darles nueva vida.

Para expresar esa esperanza paradójica, el autor lanza un grito de triunfo, después recurre a la imagen mítica tan cargada de sentido y la transforma soberanamente. En la región de las sombras, los muertos son las ánimas que no ven la luz. Aunque el vientre de la tierra esté lleno de esas criaturas, no está preñado, porque no son embriones vivos. Recuérdese la imprecación de Jeremías deseando no haber nacido: «Habría sido mi madre mi sepulcro; su vientre preñado por siempre» (Jr 20,17). El rocío que otorga la fertilidad a los campos no basta, aunque provenga de Dios. Tiene que ser un rocío que traiga luz para transformar las tinieblas, luz que es vida para vencer la oscuridad de la muerte. Al entrar el rocío luminoso en los entresijos de la Tierra Madre, las ánimas escogidas recomienzan la vida, la Tierra es de nuevo madre preñada y «la tierra de las sombras parirá».

El caso estudiado es ejemplar en cuanto ilustra un modo del quehacer poético bíblico. No podemos decir que el autor del poema comentado narre mitos en sentido propio. Podemos decir que el autor ha retenido del mito lo más válido y permanente, su lenguaje simbólico, y lo ha adaptado a su propia concepción religiosa. Según Ricoeur, el símbolo es más radical que el mito. El símbolo, especialmente si es arquetípico, aflora en el mito, en el sueño, en

la poesía. Como si de un centro partiesen tres radios divergentes, que van a dar a una circunferencia de enlaces mutuos. El poeta puede tomar su símbolo de la matriz profunda o bien de un mito que lo ha elaborado. En una cultura compleja como la nuestra, abierta a muchos influjos, llega un momento en que es imposible trazar la línea de dependencia y evolución. En el caso del Cantar de los Cantares, no éramos capaces de decir si el lenguaje simbólico era de origen mítico: «La fuente del jardín es pozo de agua viva que baja desde el Líbano». Pero séame permitido explotar la imagen en nueva clave: de altas montañas ancestrales (mitos, leyendas) bajan torrentes abiertos, se sumen en tierra y avanzan subterráneamente hasta aflorar en puntos lejanos como surtidores poéticos.

En una revista naciente de poética y poesía, titulada «L'altro versante», encuentro un poema de una poetisa, Rosita Copiolo, titulado *Gaia,* con explícita referencia al mito helénico, sólo que en clave profana: «Non più religione, ma ora soltanto squisito diletto dei sensi», y con todo, «grande apertura al misterio». Ese misterio es:

La terra madre, Gaia, l'utero chiuso, l'utero aperto,
la mammella che irrora, melograna purpurea...
Tu corpo femminile, esplorato ma
sempre insondabile, sempre troppo
profondo e irrequieto, o pacifico a volte,
pur senza fondo, aperto all'uomo.

He citado ese texto por ser reciente; me ha llegado sin fecha hace unos meses. Más importante es el siguiente, tomado de *El Cristo de Velázquez,* el gran poema de Unamuno, publicado en 1920. De la tercera parte, poema XVIII: «Tierra»:

Eres bandera del Señor, bandera
de carne humana que tejió en el seno
de nuestra Madre Tierra el Santo Espíritu.
Tierra, divina Tierra, Madre nuestra;
tú, la esclava del sol, estrella oscura;
tierra virgen, en nubes embozada:
son tus montañas maternales pechos
de donde baja a las sedientas vegas
agua del cielo, y de tus verdes bosques
el follaje de sombra a nuestros sueños.

Es tu regazo de mullida yerba
para dormir sin fin cuna del alma,
y tu seno, que pan nos da, dio al Justo
su carne, cebo de la Muerte avara:
¡Tierra panera, le pariste tú!

Unamuno poseía una vasta formación clásica, era lector asiduo de la Biblia, y era gran creador de áspera poesía metafísica. En los versos citados encontramos el mitema clásico de la Tierra Madre, que también es bíblico. La imagen de la bandera está tomada de Éx 17,15; el tejer en el seno puede proceder del salmo 139 (citado anteriormente); la tierra recoge y distribuye el «agua del cielo», es virgen y madre, da pan al que vive y carne al que nace, y da cuna al que muere «para dormir sin fin». Además, Unamuno se está recordando a sí mismo, no sé si a sabiendas. En su poema anterior, *Al niño enfermo*, dice de la tierra: «A tu nodriza eterna / siempre piadosa, / la tierra en que en paz santa / todo reposa».

Ahora bien: ¿podemos separar en los versos de Unamuno lo que es mítico de lo que es símbolo poético? ¿Vale la pena intentarlo? Sin olvidar el tema del sueño, reino de sombras, sugestión de muerte: «El follaje de sombra a nuestros sueños». Unamuno llega al hontanar del símbolo por el radio que baja a la matriz central y por la circunferencia que lo vincula a incitaciones culturales. Con todo, algo echamos de menos en los versos citados: se muestra la Tierra Madre del nacido, no Madre del resucitado; lo segundo es el tema específico del verso que he comentado.

Tenemos que pasar a la quinta parte del libro, poema II: «Salud»; en él leemos:

A tierra
volviste sano, cual surgiste de ella,
y entero, sin romperla ni mancharla;
virgen la hizo tu muerte y la hizo madre.
Y estás muriendo sin cesar; tu muerte,
perenne sacrificio, nos es vida
perenne; sin cesar por ti morimos,
resucitando sin cesar. Remedio
para la enfermedad de nuestra vida
la salud de tu muerte. ¡Tú y tu Madre
juntos juntasteis los dispersos miembros
del no parido Adán; juntos juntasteis
la nueva Humanidad!

De nuevo la madre es la Tierra Madre. El juntar los miembros dispersos es reminiscencia de Ez 37; en lo demás, hay sugerencias de Pablo. Dado el simbolismo del lenguaje, no hay una clara línea de demarcación entre la regeneración como nuevo nacimiento, del que habla Jesús a Nicodemo —en términos de agua madre y espíritu o viento fecundador—, y el nuevo nacimiento como resurrección. Y no hay línea de demarcación, porque la palabra poética funde sin dificultad varios planos.

Antes de despedirnos de Unamuno podemos añadir un par de datos. En el poema XXIII: «Vientre», 3, de *El Cristo de Velázquez,* se fija en el ombligo del cuerpo y de la tierra, que es la Tierra Madre:

—mancha de sol— por donde fue tu cuerpo
con el materno uncido; recibiste
por ella el jugo de la Tierra Madre...
¡Del Calvario en la cima un agujero
picó la cruz al ser plantada en tierra,
ombligo por donde entra a nuestra madre
tupida de dolor, sangre de Dios!

Más explícito y más cercano a nuestro tema se encuentra el poema XV: «Osamenta», 3:

Tras ese velo de tu carne anúnciase
la osamenta, la roca de tu cuerpo,
que es hueso de los huesos de la tierra,
que es roca de la roca de tu madre...
¿Vendrás, Señor, en carne y hueso al cabo
de los días mortales, y al conjuro
de tu voz, como ejército, a la tierra
la matriz retemblándole, los huesos
de los que duermen en su fuerte polvo
despertarán cantando? Y el rocío
de tu sangre a esos huesos levantados,
¿los hará florecer en viva carne
donde vuelva el recuerdo?

Con éste llegamos al momento capital. El mismo Unamuno ha puesto una referencia a Is 26,19 y no ha puesto otra a Ez 37. Efectivamente, de Ezequiel proviene la imagen de los «huesos levantados», el conjuro de la voz, el retemblar de la tierra, la comparación «como ejército». Mientras que Is 26,19 es el verso que hemos

analizado detenidamente. A él pertenecen la Tierra Madre, el rocío fecundador, el polvo como lugar de los muertos, el despertar cantando. Si el texto bíblico operaba una transformación profunda del mitema transponiéndolo a un contexto de resurrección futura, Unamuno toma el texto del Antiguo Testamento para transponer sus elementos al contexto cristiano, fundiéndolos con datos de Ezequiel. En la profundidad de la tierra, en vez de las sombras o las ánimas, se encuentran los huesos depositados en el polvo original de donde proceden, «pues eres polvo y al polvo volverás». Del cielo, con su rocío, baja «en carne y hueso» el Señor resucitado, ordena con voz poderosa y la Tierra materna siente que le tiembla la matriz y expulsa los huesos que se levantan. Entonces el Señor les infunde el rocío celeste, que es su sangre entregada, y esa sangre hace vivir y sentir a los huesos. El cambio más importante es que la sangre-rocío no penetra en la Tierra como semen, sino que se posa en los huesos «levantados» como árboles secos y los hace florecer (véase Is 66,14). Creo que en este punto Unamuno ha empobrecido el símbolo bíblico. No sé qué traducción bíblica habrá usado Unamuno; se puede presumir que usaría la versión castellana de Cipriano de Valera. En la edición de 1873, que tengo a mi alcance, el citado paso de Isaías se traduce así, con un par de palabras aclaratorias en cursiva: «Tus muertos vivirán, *junto con* mi cuerpo muerto resucitarán. Despertad y cantad, moradores del polvo; porque tu rocío *cual* rocío de hortalizas, y la tierra echará los muertos».

El «rocío de hortalizas» pudo apoyar la imagen de huesos como plantas que han de florecer. Coinciden los verbos «despertar» y «cantar». Con todo, en esta versión, como en todas las demás, el echar afuera los muertos es el último acto. Para una transposición a clave cristiana deberíamos considerar a Cristo muerto y sangrante como el rocío del cielo que impregna y fecunda la tierra, siguiendo una sugerencia de san Jerónimo: «Los que el Apóstol llama muertos en Cristo... resucitarán gloriosos... Pues el rocío del Señor... dará vida a los cuerpos de los muertos». La identificación del rocío con Jesucristo la propone ya Teodoreto: «No andas errado si dices que el rocío es el Unigénito, la Palabra del Padre» (Jerónimo: CCSL 72, 341; Teodoreto: PG 24, 278).

De la mano de Unamuno hemos llegado sin sentirlo a una práctica secular de las Iglesias cristianas, que podemos llamar *lectura simbólica del Antiguo Testamento.* Es algo que pertenece a nuestro estudio sobre el lenguaje simbólico. Las etiquetas oficiales encu-

bren al oyente medio la realidad del ejercicio, pues lo llamaban con tres nombres para tres variedades no siempre distinguibles: tipología, alegoría, teoría. En los tres casos se trata de una lectura simbólica que podemos articular en dos tipos fundamentales.

Unas veces un hecho, personaje, institución del Antiguo Testamento es visto como símbolo de una realidad del Nuevo Testamento: Jerusalén es símbolo de la Iglesia de Cristo, del alma cristiana, de la patria celeste; el cordero del sacrificio pascual es símbolo de Jesucristo sacrificado; Sansón, que muere venciendo, es símbolo de Cristo, vencedor por su muerte.

Otras veces, el Antiguo Testamento ofrece un símbolo rico, polivalente, capaz de expandirse. Entonces, un autor del Nuevo Testamento o la tradición interpretativa de la Iglesia encauzan dicho símbolo disponible hacia un aspecto del misterio de Cristo. Así lo inefable se desvela de algún modo en el símbolo. A este segundo grupo pertenece el símbolo de ascendencia mítica que he estudiado. Cuando Jesús (según Jn 12,24) o Pablo (1 Cor 15,37), para explicar el misterio de la resurrección, recurren a la imagen de la semilla que se deshace en tierra y brota como nueva planta, ¿usan una comparación trivial, o empalman con una poderosa corriente de representación mitológica?

«Lo que tú siembras no cobra vida si antes no muere. Y además, ¿qué siembras? No siembras lo mismo que va a brotar después, siembras un simple grano, de trigo, por ejemplo, o de alguna otra semilla. Es Dios quien le da la forma que a él le pareció, a cada semilla la suya propia [...]

Igual pasa en la resurrección de los muertos:
Se siembra lo corruptible, resucita incorruptible;
se siembra lo miserable, resucita glorioso;
se siembra lo débil, resucita fuerte;
se siembra un cuerpo animal, resucita cuerpo espiritual».
(1 Cor 15,36-38.42-44)

Pablo escribía a unos corintios conocedores de mitos y leyendas griegas. Un lenguaje de resonancias míticas le parecía inteligible y expresivo.

He comenzado estudiando un verso del Antiguo Testamento. Colocándolo en su contexto bíblico y en el contexto más amplio de religiones comparadas, he podido definir lo común y lo diferencial de dicho verso como remate de un poema. Al exponer después las relaciones entre lenguaje mítico y lenguaje simbólico, me ha salido

al paso la poesía religiosa de Unamuno, y éste nos ha guiado hasta la lectura simbólica del Antiguo Testamento. Aquí podríamos poner punto final.

5. *Ezequiel y la regeneración de los huesos*

También podemos seguir, y en tal caso se nos ofrecen dos alternativas. Una es la conocida ecuación o vinculación de fecundidad humana y fertilidad vegetal. Otra es proseguir el tema de la resurrección en otros símbolos. De lo primero abundan los ejemplos, entre los cuales destaca el famoso capítulo segundo del profeta Oseas, poema del Buen Amor, de pleito y reconciliación. De lo segundo nos ofrece un texto memorable el profeta Ezequiel. Unamuno ha apuntado repetidas veces hacia Ezequiel, a un texto que nos libra de la dispersión.

El texto de Ez 37,1-10 ha impresionado a innumerables lectores. Recordemos el tema. En una visión, el profeta contempla un campo lleno de huesos; pronuncia un conjuro y los huesos se ensamblan y se cubren de carne y piel. Pronuncia un nuevo conjuro al viento, y el aire penetra en los cuerpos, devolviéndoles la vida.

¿Podemos hablar de mito o de lenguaje mitológico? No he encontrado nada parecido ni de lejos al texto de Ezequiel. Lo que es común a muchas culturas es la ecuación de la vida con el aliento, conocida de cerca por sus huellas lingüísticas en griego y en latín: *psykhê, pneûma, animus, anima, spiritus*[5]. Para explicar la visión tenemos que movernos en el recinto del Antiguo Testamento. El punto de partida obvio es la creación del hombre según Gn 2,7: «Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y se convirtió en ser vivo».

Hay que recordar la semejanza en hebreo de *'ādām* = hombre y *'ădāmâ* = tierra. El esquema se compone de dos elementos: una figura humana completa e inerte, un aliento que se le infunde y le da vida. Y un agente único de las dos operaciones: primero trabajando con las manos, después comunicando algo propio, su aliento.

Sobre este esquema trabaja Ezequiel realizando cambios o sustituciones. El agente primario, desde luego, es Dios; sólo que el Señor emplea como representante o agente suyo a Ezequiel, hombre de la palabra. De donde surge la *primera transformación:* la figura del artesano que modela y sopla es sustituida por la del soberano

[5] Para más datos, véase M. Eliade, *Historia de las creencias* IV, p. 190.

o el jefe que da órdenes eficaces. Más cerca de Gn 1 que de Gn 2: «Que exista la luz. Y la luz existió». Al funcionar Ezequiel como mediador, que en nombre de y por mandato de Dios pronuncia la palabra profética, sucede otra cosa, y es que Ezequiel entra a formar parte de la visión. Hay profetas que contemplan desde fuera la visión y escuchan la explicación y luego las exponen oralmente o por escrito. Mirar y oír es toda su participación. Ezequiel aquí, como en la visión del agua del templo (47,1-12), es personaje dentro de la visión, es actor y casi protagonista de la escena, y este hecho lo emparenta con los sueños. Los sueños nos suceden normalmente a nosotros: como si el hombre no supiera renunciar a su personalidad ni en sueños. Somos protagonistas de lo que soñamos, somos actores de un drama imaginario que revela lo profundo y escondido. Cuando Ezequiel representa su papel en la visión, haciendo así que se realice, que sea real, ¿no estará revelando un deseo y ansia profunda de su ser? En el sueño se proyecta el deseo a través de símbolos; en la visión profética, ¿no se proyectará el deseo de Ezequiel como profeta, como judío, como hombre? Dejo enunciado y pendiente el tema para más adelante.

Segunda transformación. En vez de una estatua de arcilla, que hace falta modelar, tenemos las piezas de la estructura básica del hombre: huesos. Los huesos son lo más íntimo (Jr 20,9) y lo más duro (Prov 25,15); son también lo más seco y árido (Prov 17,22). Los huesos todavía no son polvo, pero son la aridez total, por la cual el hombre se convierte casi en mineral. Los huesos son «los restos» que se transportan para ser sepultados en el sepulcro familiar (Gn 50,25; Éx 13,19). Son recuerdo de la vida y evidencia de la muerte. Con ellos se podría reconstruir la osamenta, estructura primaria del hombre; pero «¿podrán revivir esos huesos?»

Los huesos se encuentran revueltos y esparcidos en la cuenca de un valle; quizá como restos de un ejército derrotado. Están a flor de tierra, expuestos a la intemperie, sin haber recibido sepultura; suceso ignominioso y trágico para un israelita. La carne puede haberse deshecho lentamente, puede haber sido «pasto de las aves del cielo y las fieras de la tierra». Todo esto lo sobrentiende un lector avezado a la lectura del Antiguo Testamento. Un punto hay que observar: los huesos yacen a flor de tierra, sobre el polvo, si se quiere, pero no en el mundo subterráneo propio de los muertos. Lo cual priva al profeta de un viaje fantástico de ida y vuelta al Seol o Hades o reino de los muertos. No tiene el privilegio de los

héroes clásicos, Ulises o Eneas. Ezequiel no llega a cruzar el Canal de demarcación (véase Job 33,18; 36,12) ni llega hasta «las puertas del Hades» (Is 38,10); se queda en esa depresión del terreno que baja hacia lo profundo sin abandonar la superficie.

Al conjuro de la voz profética, los huesos se ensamblan con sus correspondientes formando osamentas individuales. A partir de ellas, en una especie de embriogénesis poéticamente esquematizada, se completan los cuerpos humanos, inertes. Huesos, tendones, carne, piel, y la obra de organización está acabada. Se puede comparar con otra versión poética, que citaré porque enlaza la formación del embrión en el seno con la formación del hombre de la tierra, todo bajo la acción directa de Dios:

> Tus manos me formaron, ellas modelaron
> todo mi contorno, y ¿ahora me aniquilas?
> Recuerda que me hiciste de barro,
> y ¿me vas a devolver al polvo?
> ¿No me vertiste como leche?
> ¿No me cuajaste como queso?
> ¿No me forraste de carne y piel?
> ¿No me tejiste de huesos y tendones?
> ¿No me otorgaste vida y favor?
> (Job 10,9-11)

Así termina la primera etapa, y falta lo esencial: la vida.

Es la *tercera transformación*. En vez del aliento personal, que Dios insufla en la estatua de barro, el profeta ha de conjurar el viento cósmico, como viento divino dador de vida. Hay una correspondencia perfecta entre aliento de Dios y viento cósmico, entre viento cósmico y respiración humana. El aire que el hombre respira es su vida; es también el aire que lo rodea, que, partiendo de las cuatro esquinas del orbe, atraviesa como viento los espacios. El hombre acompasa la vida inspirando y espirando, y cuando entrega el último aliento, expira. El poeta puede hacer un juego ingenioso y trágico: «Recuerda que mi vida es un soplo» (Job 7,7). También puede preguntar: «El varón muere y queda inerte, ¿adónde va el hombre cuando expira?» (Job 14,10). Y un ensayista explica: «Y el polvo vuelva a la tierra que fue y el espíritu vuelva a Dios que lo dio» (Ecl 12,7). Vuelve a Dios y queda disponible para nueva vida, como dice Sal 104,29-30:

Les retiras el aliento y expiran
    y vuelven a ser polvo,
envías tu aliento y los creas
    y repueblas la faz de la tierra.

Ese espíritu o viento o aliento disponible es lo que conjura el profeta, cumpliendo órdenes de Dios. Y el viento obedece.

Unamuno puede llamar a la nariz «el caz por donde llega a nuestros pechos el aire de los cielos, el más puro mantenimiento de vivir». El autor bíblico no evita la ecuación aire = vida. Y a la muerte de Cristo canta Unamuno: «¡y se quedaron sin aire tus pulmones; tu respiro lo sorbió el de tu Padre: arroyo al mar!»

Ahora podemos leer con fruto la famosa visión de Ez 37,1-10: «La mano del Señor se posó sobre mí y el espíritu del Señor me llevó, dejándome en un valle todo lleno de huesos. Me los hizo pasar revista: eran muchísimos los que había en la cuenca del valle; estaban calcinados. Entonces me dijo: —Hijo de Adán, ¿podrán revivir esos huesos? Contesté: —Tú lo sabes, Señor. Me ordenó: —Conjura así a esos huesos: Huesos calcinados, escuchad la palabra del Señor. Esto dice el Señor a esos huesos: Yo os voy a infundir espíritu para que reviváis. Os injertaré tendones, os haré criar carne, tensaré sobre vosotros la piel y os infundiré espíritu para que reviváis. Así sabréis que yo soy el Señor.

»Pronuncié el conjuro que se me había mandado y, mientras lo pronunciaba, resonó un trueno, luego hubo un terremoto y los huesos se ensamblaron, hueso con hueso. Vi que habían prendido en ellos los tendones, que habían criado carne y que tenían la piel tensa; pero no tenían aliento. Entonces me dijo: —Conjura al aliento, conjura, hijo de Adán, diciéndole al aliento: Esto dice el Señor: Ven, aliento, desde los cuatro vientos y sopla en estos cadáveres para que revivan. Pronuncié el conjuro que se me había mandado. Penetró en ellos el aliento, revivieron y se pusieron en pie: era una muchedumbre inmensa».

¿Es esto un mito? Al menos en el sentido de los mitos platónicos, lo parece. ¿Emplea un lenguaje mítico? Al menos en cuanto describe la restauración de lo primordial y recurre a los elementos cósmicos. Yo percibo en este texto el ímpetu propio de los grandes mitos; se me impone, sin tener que ser justificada, la correspondencia del hombre y el cosmos, la vida y el viento, bajo la palabra eficaz de Dios. Lo menos que podemos conceder es que Ezequiel nos ofrece un magnífico símbolo de resurrección. ¿Es así?

Si lo comparamos con Is 26,14-19, hemos de establecer una analogía de proporciones: ánimas o sombras // huesos y cadáveres, rocío luminoso // viento cósmico, parto de la tierra // ponerse en pie. Los dos textos son coherentes, cada uno tiene un perfil y calidad poética.

Pero aquí sucede lo inesperado, lo que desmiente nuestro análisis y defrauda nuestra admiración. Es que el mismo profeta ha interpretado la visión en un oráculo profético, es decir, refrendado por Dios, y su explicación no coincide con la nuestra. Leamos: «Entonces me dijo: —Hijo de Adán, esos huesos son toda la Casa de Israel. Ahí los tienes diciendo: Nuestros huesos están calcinados, nuestra esperanza se ha desvanecido; estamos perdidos. Por eso profetiza diciéndoles: Esto dice el Señor: Yo voy a abrir vuestros sepulcros, os voy a sacar de vuestros sepulcros, pueblo mío, y os voy a llevar a la tierra de Israel. Sabréis que yo soy el Señor cuando abra vuestros sepulcros, cuando os saque de vuestros sepulcros, pueblo mío. Infundiré mi espíritu en vosotros para que reviváis, os estableceré en vuestra tierra y sabréis que yo, el Señor, lo digo y lo hago —oráculo del Señor». (Ez 37,11-14)

O sea, que no hay resurrección ni es cuestión de vida y muerte. El sepulcro es Babilonia, los muertos son los desterrados, revivir es volver a la patria, el espíritu es ánimo y esperanza. ¡Qué desilusión! ¡Qué encogimiento! Pero ¿ha entendido el profeta su visión? ¿Quién tiene razón: él o nosotros? Algunos contestan que nadie como el autor puede juzgar el sentido de la obra. A lo cual voy a responder brevemente en dos pasos.

Primero. El poeta ha creado un símbolo rico y polivalente, que admite diversas aplicaciones e interpretaciones. El profeta Ezequiel escoge la suya. En su horizonte no existe la vida futura y su horizonte lo llena un problema y un deseo, la vuelta del destierro a la patria. Vivir en el destierro no es vivir; vivir sin templo y culto no es vivir; retornar con el Señor a la tierra prometida, eso es vivir. De acuerdo con su horizonte, de profeta judío o israelita, interpreta restrictivamente su símbolo. La interpretación no es falsa, es legítima, es estrecha.

Segundo. Recordemos lo dicho sobre los símbolos del sueño como proyección del deseo. Al sacerdote Ezequiel lo llama Dios «hijo de Adán»; no «hijo de Buz», que es ejecutoria sacra, sino «hombre» a secas. Pues bien, en las raíces de su común humanidad late el deseo abismal del ser vivo, que es vivir; del ser consciente,

que es superar la muerte por la inmortalidad o la resurrección. Ese deseo engendra un símbolo poético y se proyecta en él, con o sin influjos de mitos precedentes. Cuando el símbolo pasa la criba de la interpretación, la conciencia histórica y cultural censura el símbolo o restringe su alcance. A pesar del autor o más allá de sus alcances, el símbolo busca un horizonte más ancho, una conciencia nueva capaz de darle una interpretación más justa al ser más generosa. La nueva generación o la nueva cultura, bajando a las raíces humanas del símbolo, lo rescata y «radicaliza» su interpretación. Ezequiel no apreció el alcance de su símbolo, porque no llegó a las raíces: es su límite. Pero le dio forma poética y lo legó a los sucesores: es su mérito inmarcesible.

Trasladando lo dicho del contexto simplemente cultural al contexto de la creencia o la fe podemos decir: la resurrección del Mesías abre el horizonte del hombre, convirtiendo además el deseo en esperanza. Toca a los creyentes en un Mesías glorificado interpretar el mito. Es lo que ha hecho sin faltar la tradición de la Iglesia. Cuando, pasados veinticinco siglos después de Ezequiel, una comunidad celebra un funeral y lee el texto del profeta, está interpretando correctamente el símbolo, quizá sin darse cuenta de la grandeza y trascendencia de su lenguaje simbólico o mítico.

El lenguaje mítico y simbólico del Antiguo Testamento han menester de interpretación.

6

TRES IMAGENES DE ISAIAS

Una primera lectura de Isaías, en una buena traducción, nos lo deja sentir como un poeta rico y poderoso de imágenes. Es la primera experiencia poética que exige Dámaso Alonso [1].

Pero, tratándose de un poeta tan remoto para nosotros, en tiempo y lengua, el análisis literario puede servir no sólo para explicar y razonar la primera y válida experiencia, sino también para ahondarla, enriquecerla. Quizá después del análisis lento y paciente, en un esfuerzo que incorpora múltiples datos comparativos, una nueva lectura resultará casi una nueva experiencia poética. Pero el que llegue a lo hondo en la primera lectura no necesita acompañarme en el largo camino; únicamente si es que quiere darse cuenta y razón de su experiencia.

Nos interesa la imagen incorporada en la unidad vital del poema; si la separamos con el análisis es por puro método, pero sin perder de vista las relaciones y caminando siempre hacia la síntesis final.

Robert Petsch ha formulado bien la tarea general, que yo aplico ahora a la imagen: «Interesa la obra como individuo... La dinámica y la vitalidad propia de la poesía, que en la teoría apenas se puede toscamente delinear o aludir, se hace consciente en un caso particular; en cuanto es posible se racionaliza, sin callar ese resto jamás capaz de ser razonado» [2].

1. *Primera imagen: fuego*

El texto es Is 9,7-20; pero tenemos que añadir el fragmento emparentado 5,24-25, que pertenece al capítulo 9. El problema filológico es complicado e insoluble con seguridad; hay que aceptar

[1] Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid 1950) 33ss.

[2] Robert Petsch, *Die Analyse des Dichtwerkes,* en E. Ermatinger (ed), *Philosophie der Literaturwissenschaft* (Berlín 1930) 240-276.

una reconstrucción hipotética, razonable y bastante fiel al texto. Yo acepto la siguiente[3]:

5,24 Pues bien, como la lengua de fuego devora el rastrojo
y la paja se consume en la llama,
su raíz se pudrirá, sus brotes volarán como tamo.
Porque rechazaron la ley del Señor de los Ejércitos
y despreciaron la palabra del Santo de Israel.
25 Por eso se inflama la ira del Señor contra su pueblo
y extiende la mano para herirlo.
Tiemblan los montes, yacen los cadáveres
como estiércol por las calles.
Y con todo eso no se aplaca su ira,
sigue extendida su mano.

9,7 El Señor ha lanzado una amenaza contra Jacob,
ha alcanzado a Israel;
8 la entenderán el pueblo entero,

[3] Casi todos los comentadores están de acuerdo en trasladar una parte del capítulo 5 al 9: la razón es el estribillo inconfundible. Discrepan en el punto de corte y transposición.

Franz Delitzsch[4], p. 117, cita a Cheyne, Ewald y Bredenkamp a favor de la transposición; mientras él, con su acendrada fidelidad al texto masorético, prefiere considerar 5,24-25 como un preludio adelantado del cap. 9.

Duhm, *Das Buch Jesaja* (Gotinga [2]1922), radical y categórico, toma el v. 25 —al que se le han caído los cuatro versos precedentes— y lo traslada después de 10,4; lo mismo opina, más modestamente, Fischer.

Condamin toma 5,24-25 como tercera estrofa del poema: 9,7-11; 12-16; 5,24-25; 9,17-20; 10,1-4. Algo parecido, Gressmann: 9,7-9; 5,25; 9,10-19.

Procksch lee todo seguido, sin transposición, en cuatro estrofas.

Yo prefiero terminar con el capítulo 9; la estrofa 10,1-4, aunque termine con el estribillo, encaja mucho mejor en la serie de los Ay de..., que comienza en 5,8, como aplicación de la parábola de la viña. Quizá se pudiera pensar en una equivocación o confusión: el estribillo, donde está; pero 10, 1-4, cambiado simplemente con 5,24-25; así quedarían perfectas las dos series: la de Ay de... y la de la mano extendida.

Para obtener una reconstrucción muy ordenada y lógica se podría comenzar: 5,25a + 24 + estribillo; segunda estrofa: 9,8c-11 + 25b + estribillo, etc. El resultado es clarísimo y ordenado; pero la manipulación es complicada y difícil de justificar.

La explicación analítica del poema variaría algo, de acuerdo con las variantes de la ordenación; pero la imagen que actualmente nos interesa no es afectada radicalmente por estas variaciones.

Efraín y los jefes de Samaría,
que van diciendo con soberbia y presunción:
9 ¿Se cayeron los ladrillos?
Pues reconstruiremos con sillares.
¿Se derrumbó el maderamen de sicómoro?
Pues lo reemplazaremos con cedro.
10 El Señor incitará contra ellos al enemigo
y azuzará a sus adversarios:
11 por delante Damasco, por la espalda los filisteos
devorarán a Israel a boca llena.
Y, con todo, no se aplaca su ira,
sigue extendida su mano.

12 Pero el pueblo no se ha vuelto al que lo hería,
no ha buscado al Señor de los Ejércitos.
13 El Señor cortará a Israel cabeza y cola,
palma y junco en un solo día.
14 (El anciano honorable es la cabeza,
el profeta embaucador es la cola.)
15 Los que guían a ese pueblo lo extravían,
los que se dejan guiar son aniquilados.
16 Por eso el Señor no perdona a los jóvenes,
no se compadece de huérfanos y viudas;
porque todos son impíos y malvados
y toda boca profiere infamias.
Y, con todo, no se aplaca su ira,
sigue extendida su mano.

17 Sí, la maldad está ardiendo como fuego
que consume zarzas y cardos;
prende en la espesura del bosque,
y se enrosca la espesura del humo.
18a Con la ira del Señor arde el país,
y el pueblo es pasto del fuego;
19b uno devora la carne de su prójimo
18b y ninguno perdona a su hermano;
19a destroza a diestra y sigue con hambre;
devora a siniestra, y no se sacia.
20 Manasés contra Efraín, Efraín contra Manasés,
juntos los dos contra Judá.
21 *Y, con todo, no se aplaca su ira,*
sigue extendida su mano.

El *estribillo* marca netamente la unidad poética. Como en otras obras líricas, el estribillo articula marcando las divisiones, unifica las partes con su recurrencia, y, como en muchas obras líricas, también aquí el estribillo formula la idea o vivencia o tema fundamental: es la cólera de Yahvé encendida, y su mano extendida para castigar [4].

En el estribillo no consta la imagen «encendida»; pero en la introducción o en la primera estrofa el tema está expuesto claramente:

> Porque rechazaron la ley del Señor de los Ejércitos
> y despreciaron la palabra del Santo de Israel.
> Por eso se inflama la ira del Señor contra su pueblo
> y extiende la mano para herirlo.
> (Is 5,24-25)

En la misma estrofa (al comienzo, según el texto masorético), el tema del fuego está expuesto en una comparación breve, que insiste en el efecto onomatopéyico, y está aducida con distancia y claridad intelectual: *lākēn k*^{e}*ʼĕkōl qaš l*^{e}*šôn ʼēš // waḥăšaš l*^{e}*hābâ yirpeh* (la sibilante *š* combinada con sonidos *k, q, l*). Y la visión brutal de los cadáveres, «tirados como estiércol en los caminos», es el resultado de la mano que hiere. Al colocar estos dos elementos breves y vigorosos al comienzo del poema, se logra que funcionen implícitamente incluidos en el estribillo; ya desde su primera aparición, el estribillo está «cargado».

En el estribillo se va realizando, además, la síntesis de los dos elementos o imágenes: ira que arde, mano que hiere. El recurso casi inevitable del paralelismo no es pura costumbre o formulismo, sino que tiene una función estética, de fundir o sintetizar. Aunque la fusión no se realiza totalmente, sino en ritmo creciente; cada vez que reaparece, los datos resultan más fundidos en la conciencia del lector.

Así, pues, la *primera estrofa* ha anunciado los temas principales y ha cargado el estribillo. El pecado era algo genérico; la comparación del fuego, poco concreta, pero ya referida al mundo vegetal, vivo (rastrojo, paja, raíz, flor). La muerte, aunque de intensidad descriptiva, no es todavía concreta.

[4] Sobre la función lírica del estribillo, cf. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zurich [2]1951) 31-33.

En la *segunda estrofa* tenemos un pecado concreto: la soberbia y suficiencia frente a Dios; como en otras ocasiones de Isaías, la soberbia está descrita en vivo, dejando hablar a los personajes en el papel de constructores. (Quizá en la imagen hay una reminiscencia inconsciente de la torre de Babel, donde la máxima autosuficiencia humana quiso manifestarse en la más ambiciosa construcción; el tema debería ser popular entonces; no está claro si existe la alusión y si es consciente en el poeta.) En todo caso, el discurso de los soberbios está perfectamente estilizado en paralelismo, ritmo, vocabulario y correspondencias sonoras:

lᵉbēnîm nāpālû wᵉgāzît nibneh
šiqmîm guddāʿû waʾărāzîm naḥălîp

(Las únicas palabras comunes con Gn 11 son *lbnym* y *bnh.)*

El castigo también es concreto, por los datos geográficos: los arameos por delante, los filisteos por detrás (oriente y occidente son aquí *qdm-ʾḥwr* = delante-detrás). Pero lo que más nos interesa en la estrofa es la aparición de un elemento que apenas habíamos advertido en la primera: la imagen de «comer, devorar»; allí era el fuego, que tópicamente devora; aquí es la guerra, que también devora; pero, por si la imagen es tópica, en este segundo caso se añade un elemento descriptivo que la renueva, la restablece en su prestigio de imagen: «devoran a Israel a boca llena» (traducción literal).

La *tercera estrofa* nos habla de una especie de obstinación: el pueblo no se convierte al que le hiere; por eso seguirá extendida la mano para herir. Y el castigo está formulado en una frase metafórica explicada: «cortará cabeza y cola, palma y juncos». No sabemos si las binas eran proverbiales (inglés *«heads and tails», «he is unable to make head or tail of it»;* «de cabo a rabo»); la frase se encuentra en Is 19,5; Dt 18,13.44; la impresión es que se trata de fórmula proverbial, usada aquí con cierta originalidad, por la explicación que la acompaña [5]. El v. 15 sobre directores y dirigidos no es claro si pertenece al pecado del pueblo o al castigo de Dios; lo curioso es que, cuando los rectores extravían, los dirigidos «son devorados»; el verbo no es el mismo de las anteriores estrofas, *ʾkl,* sino

[5] La explicación, con la marca original «doctor de mentiras», no hace impresión de glosa explicativa; las glosas explicativas suelen ser más impersonales y rutinarias; pero sí podría ser adición intencionada.

otro más intensivo, *blʿ*. En todo caso, el tema vuelve a resonar en la estrofa tercera, algo cambiado.

La *estrofa cuarta* es la que más nos interesa, la culminación intensa del poema. En una primera lectura diligente podemos advertir el vigor de las imágenes, fuego, ira de Yahvé, guerra civil, y la fusión de las tres en una unidad, y cómo la fusión no es posterior, fruto de comparación intelectual, sino desde dentro, brotada de una fuerte vivencia que funde los elementos con unitaria fuerza poética.

La impresión es certera; intentaré razonarla con detalle y sin prisa.

2. *Fuego - cólera divina - guerra civil*

El fuego tópico. En las amenazas de la literatura profética, el fuego de las ciudades o muros o casas es un elemento tópico. El más antiguo de los profetas, Amós, repite en sus minúsculos oráculos contra las naciones: «Prenderé fuego a la casa de Hazael... prenderé fuego al recinto de Gaza... prenderé fuego al recineto de Tiro... prenderé fuego en Temán, que devorará los edificios... prenderé fuego en el recinto de Rabá, que devorará sus edificios... prenderé fuego en Moab, que devorará los edificios de Queriot... prenderé fuego en Judá, que devorará los edificios de Jerusalén... (Am 1, 4.7.10.12.14; 2,2.5). Los profetas posteriores, Isaías, Jeremías y Ezequiel, desarrollan la técnica y el arte del oráculo contra las naciones paganas, pero retienen el elemento tópico del fuego; por ejemplo, Jr 34,2.22; 37,7.9; 38,17.18.23 contra Jerusalén; 43,12. 13 contra Egipto; 50,32; 51,32 contra Babilonia; 49,2 contra Amón; 49,27 contra Damasco. La amenaza está apoyada en el hecho histórico normal de incendiar las ciudades conquistadas; por ejemplo, Jue 20,38; 1 Sm 30.

El incendio de una ciudad, aunque se trate de las pequeñas ciudades de entonces, tenía que ser un espectáculo impresionante. No podemos averiguar si Isaías contempló alguna vez semejante espectáculo; pero podemos constatar que no se inspiró en él (como otro Nerón) para sus versos. Isaías no toma el incendio urbano, sino el incendio vegetal; no piedras, sino seres vivos. Y lo describe con su técnica concisa y eficaz, casi impresionista: *wattiṣṣat bᵉsibkê hayyaʿar // wayyitʾabbᵉkû gēʾût ʿāšān*, «prende en la maleza del boscaje, se retuerce la altura del humo».

El *fuego extenso.* Recordemos el fuego de la primera estrofa, reducido a un montón de paja y rastrojos; o el de Jr 11,16: «Olivo

siempre verde y hermoso te quiso Yahvé, pero ha pegado fuego a tu copa y abrasó tu ramaje»; que, aunque símbolo de todo el pueblo, abarca como imagen un solo olivo. El escogido por Isaías es más extenso, espectacular; como los fuegos totales amenazados por Jr 21,14 y Ez 21,3, «prenderé fuego al bosque y lo abrasaré todo»; «voy a encender en ti un fuego que devorará todos los árboles, los verdes y los secos. No se apagarán las abrasadoras llamas hasta no quemar todo rastro, de mediodía a septentrión». Jeremías anuncia la totalidad, Ezequiel insiste en ella; Isaías la supone implícitamente y da más importancia a la descripción.

El sentido dinámico, creciente, del incendio está mejor descrito en otras ocasiones: «Debajo de su gloria prenderá Yahvé un incendio, como incendio de fuego. La luz de Israel se volverá fuego, y su Santo, llama; arderá y devorará zarzas y barzas en un solo día, y consumirá la gloria de su bosque y su vergel» (Is 10,16-18; pasaje algo dudoso). O aquel otro pasaje de Joel, extraordinario por su dinamismo entre toda la literatura profética: «Se extiende sobre los montes muchedumbre inmensa, fuerte... En vanguardia, el fuego devora, las llamas abrasan en retaguardia; delante la tierra es un vergel, detrás es una estepa desolada» (Jn 2,2-3). También es notable el pasaje de Zac 12,6: «Haré de los jefes de Judá como brasero encendido en medio de la leña, como antorcha ardiendo en medio de los haces, que consumirá a diestro y siniestro, a todos los pueblos en derredor».

El fuego de Isaías, más que señalar el dinamismo creciente, lo ha tomado en un momento de su proceso; y el vigor original de la descripción compensa lo demás.

Fuego elemental. Esto es más importante, el fuego está vivido como una fuerza elemental. En otras ocasiones, el fuego se reduce a servicios artesanos o para calentar al hombre; fuego domado, servicial. En la presente, el fuego impresiona por su fuerza consumidora: «Brasas, mas no para calentarse con ellas, ni hoguera para sentarse ante ella» (Is 47,14). Es fuerza tan incontenible como el agua caudalosa: «Si atraviesas las aguas, yo estaré contigo, no te sumergirán sus olas; si pasas por el fuego, las llamas no te consumirán» (Is 43,2). Fuerza insaciable «que nunca dice basta» (Prov 30,16).

Por estar vivida con esa intensidad es capaz de fundirse con los otros elementos, en unidad poética honda. Porque la imagen del fuego no está traída con distancia intelectual, como en 5,24;

ni con la insistencia retórica de un Ezequiel (cf. *infra)*, sino que está vivida desde dentro.

Fusión de imágenes. Repasemos la estrofa cuarta: la guerra civil está también vivida y descrita como un incendio consumidor e insaciable; con el mismo verbo *'kl,* repetido y combinado con «hambrear, no saciarse». Más claro, comparándolo con otros intentos de fundir imágenes: Ez 21,23 (el texto original, bastante confuso): «Espada, espada: desenvainada para degollar, afilada para consumir... ¿La volverá a la vaina?... Derramaré sobre ti mi furor, soplaré contra ti el fuego de mi ira; te entregaré en manos de hombres desatentados, artífices de destrucción. Serás pasto del fuego, se empapará la tierra de tu sangre, se perderá tu memoria». En cuanto podemos juzgar por el texto, la fusión de los elementos fuego y matanza no es clara ni interior.

Otro tipo de fusión de imágenes diversas lo encontramos en Is 30,27-28: «Mirad: el Señor en persona viene de lejos, arde su cólera con espesa humareda; sus labios están llenos de furor, su lengua es fuego devorador; su aliento es torrente desbordado que alcanza hasta el cuello, para cribar a los pueblos con criba de exterminio, para poner bocado de extravío en la quijada de las naciones». Fuego devorador y torrente desbordado, criba y bocado. Extraña síntesis de imágenes que podríamos llamar «cuasimíticas»; y que en su primera parte está basada en la experiencia unitaria de una tormenta, fuego más agua (véase el salmo 18, que amplifica la imagen de la tempestad).

La imagen del fuego de Joel se queda en el plano claro y distinto de la comparación; síntesis más que fusión. En cambio, en Isaías no hay comparación explícita ni pura yuxtaposición. La guerra civil está vivida como un gran incendio, por eso se expresa en términos de «devorar insaciablemente». No es fruto de operación intelectual, sino fruto de una visión dinámica y unitaria; que absorbe la descripción, salvándola del virtuosismo descriptivo, y que, sobre todo, es la realización activa de la ira de Yahvé.

La *ira de Yahvé* se compara tópicamente con el fuego; por ejemplo, Ez 22,21.31; 38,19. Probablemente ya era tópico en tiempos de Isaías. Pero aquí el fuego de la ira deja de ser un tópico, por la fuerza poética. La descripción vigorosa del fuego inserta la frase en un contexto de fuego real, salvándola del tópico. Y la descripción vigorosa de la guerra civil prolonga esa ira ardiente en su realización activa. En medio está la frase terrible: «En la cólera de

Yahvé arde la tierra, y el pueblo es pasto del fuego». No hay comparación fría o distante, hay fusión en una poderosa vivencia poética.

Y así sucede que la cólera de Yahvé no está aprehendida conceptualmente, sino vivida como una fuerza elemental destructiva, consumidora; como fuego extenso, total; como guerra civil implacable. La tierra arde en la cólera de Yahvé; y la guerra civil no degüella, sino que devora, porque ella es la ardiente cólera de Yahvé. En la estrofa final culmina apasionadamente el simple enunciado de la primera estrofa, y queda resonando en el estribillo final.

Otros pasajes. Y diríamos que sigue resonando el estribillo, con su fulgor de fuego, en el resto del libro de Isaías; 26,11: «Alzada está tu mano... y el fuego devorará a tus enemigos»; 29,6: Yahvé en la tormenta; 30,27: cf. *supra;* 31,9: el horno de Yahvé; 33,12. 14: el fuego devorador eterno. A partir del capítulo 40 el fuego se domestica, y nos lo encontramos en escenas de costumbres artesanas; 44,16: la fabricación del ídolo irónicamente descrita; 50,11: más vigoroso, el fuego para las saetas bélicas; 54,16: el fuego del herrero; 64,1: el fuego que hace hervir el agua.

Pero en el capítulo 65 el fuego recobra su prestigio simbólico, su asociación con la cólera de Yahvé: «Eso hace humear mi cólera como fuego que arde todo el día» (Is 65,5); «Porque el Señor llegará con fuego y sus carros como torbellino para desfogar con ardor su ira y su indignación con llamas. Porque el Señor va a juzgar con su fuego y con su espada a todo mortal» (Is 66,15-16; fuego y espada asociados); «Y al salir verán los cadáveres de los hombres que se rebelaron contra mí; su gusano no muere, su fuego no se extingue» (Is 66,24).

En este último verso, la ira de Yahvé perpetúa su castigo sobre los rebeldes, aun después de la muerte. Aquí podríamos enlazar las declaraciones del NT; según el cual, el castigo de Dios, el infierno teológico, es el fuego verdadero de su ira, es decir, de su justicia punitiva [6].

Y el Apocalipsis, último libro del NT, dejará resonar el estribillo del fuego divino que castiga a los hombres: en la visión de las trompetas (8,5.7.8); de los caballos (9,17.18); de los testigos (11,5); en el juicio de Babilonia (14,10); la cuarta copa (16,8);

[6] He analizado el aspecto poético de la imagen. Para penetrar en su trascendencia teológica, véase el artículo *'Οϱγή*, en el TWNT.

Babilonia (18,8); el lago de fuego y azufre (19,20); la batalla final (20,9.14.15), y el castigo final (21,8).

Apéndice. Caracteres estilísticos de Jeremías y Ezequiel aclarados en la imagen del fuego.

Jr 20,7-9: «Tú me sedujiste, Yahvé, y me dejé seducir; me forzaste y me violaste. Yo era el hazmerreír todo el día, todos se burlaban de mí. Si hablo, es a gritos, clamando: '¡Violencia, destrucción!'. La palabra del Señor se me volvió escarnio y burla constantes, y me dije: No me acordaré de él, no hablaré más en su nombre. Pero la sentía dentro como fuego ardiente encerrado en los huesos: hacía esfuerzos por contenerla y no podía».

El fuego es aquí no visión exterior, sino imagen de una experiencia interna, símbolo de emociones inexpresables directamente, y también fuerza elemental incontenible. Este convertir las imágenes en experiencia subjetiva, este lirismo en primera persona, es característico de Jeremías, y se manifiesta también en otros casos, casi involuntariamente.

Ez 15,2-7: «¿En qué gana la vid a los demás arbustos silvestres? ¿Sacan de ella madera para cualquier labor? ¿Sacan acaso clavos para colgar la vajilla? Si la echan a la lumbre para cebarla, y el fuego le devora las puntas y el centro se quema, ¿para qué labor valdrá? Si cuando estaba entera no hacía ningún avío, cuando la queme el fuego y la devore, aún sacarán de ella menor partido. Por tanto, esto dice Yahvé: Igual que el leño de la vid silvestre que eché a la lumbre para cebarla, así echaré a los habitantes de Jerusalén; me encararé con ellos: ¿Escaparon del luego? Pues el fuego los devorará. Y sabrán que yo soy Yahvé cuando me enfrente con ellos».

La imagen es clara, y otro tanto la aplicación; ambos elementos están separados netamente. Pero parece que el autor no se contenta con enunciar sencillamente o con vigor conciso la imagen; necesita repetir, insistir, darle vueltas a la imagen. Es lo que llamo la insistencia retórica de Ezequiel. Algunos comentadores dicen que se trata de corrupción del texto; en rigor, es posible; pero sucede con mucha frecuencia, y nosotros tenemos que juzgar del texto tal como se encuentra, especialmente cuando la sintaxis y ortografía son correctas.

Ez 24,6.9-13: Comienza la parábola de la olla herrumbrosa, que es Jerusalén: «¡Ay ciudad sanguinaria, olla herrumbrosa que no se desherrumbra!». Y viene el castigo: «¡Ay ciudad sanguina-

ria! Yo mismo agrando la pira, arrimo más leña, enciendo la hoguera; consumo la carne, saco el caldo y los huesos se queman. La coloco vacía sobre las brasas para que el cobre se recaliente, se ponga al rojo y se le derrita la roña, se le consuma la herrumbre. Por más que uno se canse, ni al fuego se le desprende su mucha herrumbre. Por tu infame inmundicia, no volverás a ser limpiada hasta que desfogue en ti mi cólera».

En la imagen del fuego no encontramos las repeticiones de palabras, frases, preguntas, que en el ejemplo anterior. Sin embargo, domina un tono semejante. Aquí sucede más bien lo que podríamos llamar «apurar la imagen»: el fuego va actuando sobre la carne, el caldo, los huesos; sobre la caldera, su cobre, su inmundicia, su herrumbre; tampoco encontramos la sobriedad o rapidez incisiva de un Isaías; otra vez encontramos la insistencia retórica, manifestada aquí en un recurso, aunque más rico, semejante al anterior.

El mismo sistema de «apurar» las descripciones con énfasis retórico se encuentra con frecuencia en Ezequiel, y puede considerarse como un carácter de su estilo.

3. *Segunda imagen: instrumento*

Acepto como reconstrucción probable el siguiente texto de **Is 10, 5-15.24-27**:

10,5 ¡Ay, Asiria, vara de mi ira, bastón de mi furor!
6 Contra una nación impía lo despaché,
lo mandé contra el pueblo de mi cólera,
para que entrase a saco y lo despojase
y lo hollase como barro de la calle.
7 Pero él no pensaba así,
no eran ésos sus cálculos;
su propósito era aniquilar,
exterminar no pocas naciones.

8 Decía: ¿No son todos mis ministros **reyes?**
9 ¿No fue Calno como Cárquemis?
¿No fue Jamat como Arpad?
¿No fue Samaría como Damasco?
10 Como mi mano se apoderó de reinos ins**ignificantes**
y de sus imágenes...
11 Lo que hice con Samaría y sus imágenes,
¿no lo voy a hacer con Jerusalén y **sus ídolos?**

13 Él decía: Con la fuerza de mi mano lo he hecho,
con mi talento, porque soy inteligente.
Cambié las fronteras de las naciones,
saqueé sus tesoros
y, como un héroe, derribé
a los jefes de sus sitiales.
14 Mi mano cogió, como un nido,
las riquezas de los pueblos;
como quien coge huevos abandonados,
cogí toda la tierra,
y no hubo quien batiese las alas,
quien abriese el pico para piar.
15 —¿Cómo, se envanece el hacha contra quien la blande?
¿Se gloría la sierra contra quien la maneja?
Como si el bastón manejase a quien lo levanta,
como si la vara alzase a quien no es leño.
12 (Cuando termine el Señor toda su tarea
en el monte Sión y en Jerusalén,
exigirá cuentas de sus conquistas a su orgullo,
a la arrogancia altanera de sus ojos.)
24 Pues bien, así dice el Señor de los Ejércitos:
Pueblo mío, que habitas en Sión, no temas a Asiria,
aunque te hiera con la vara y alce su bastón contra ti
a la manera egipcia;
25 porque dentro de muy poco la ira se acabará
y mi furor los aniquilará.
26 El Señor de los Ejércitos sacudirá contra ellos su látigo,
como cuando hirió a Madián en la Roca del Cuervo,
como cuando alzó su bastón contra el mar,
en el camino de Egipto.
27 Aquel día su carga resbalará de tu hombro,
arrancarán su yugo de tu cuello [7].

[7] Las reconstrucciones de este poema no son tan variadas entre los comentadores. Es curiosa la de Condamin: 10,5.7.15; 8.9.13b.14 (10.12); 16-19; 20-27. Popper distribuye: I, 10,5.6a-d.7-9.10a.11; II, 12.13a-d, 13a, 6e, 14.15; III, 24-26, 27, 20-21. Para una reconstrucción perfectamente lógica, colocaríamos: I, 5-7; II, 13, 14, 8-11; III, 15, 12.27, 24-26. Pero desconfiemos de tales reconstrucciones lógicas. Toda reconstrucción no pasa de hipótesis probable; en la de Popper se atiende, sobre todo, al paralelismo estricto. En la

El *primer verso* enuncia concentrados todos los temas: la imagen de Asiria, la imagen del instrumento, la amenaza del castigo.

La imagen del instrumento divino no es frecuente ni siquiera en la literatura profética, aunque se la podía esperar en fragmentos de filosofía o teología de la historia. La encontramos, por ejemplo, en Is 13,5: «Yahvé con los instrumentos de su furor»; Jr 50,25: «Yahvé abrió sus arsenales, sacó las armas de su cólera»; más conocida es «la espada del Señor» (Is 31,6; 34,5s; Jr 47,6, etc.), y en Jr 51,20-23 encontramos la maza [8]. Quizá las populares historias del Éxodo ofrecen, en la vara de Moisés, una sugerencia literaria. En el presente capítulo, la imagen o símbolo del instrumento alcanza su mayor altura literaria.

Si en la imagen del fuego habíamos subrayado la fusión interna y dinámica, aquí tenemos que subrayar otro aspecto: la *tensión entre las dos imágenes*. La tensión se da entre dos polos de signo contrario y en un mismo campo. La figura de Asiria y su calidad de instrumento en manos de Dios, y para la obra de Dios, no se funden en imagen única, sino que se contraponen en dos imágenes vigorosas, con una serie de contrastes y correspondencias.

La *primera estrofa* (vv. 5-7) expone el contraste con claridad y distancia intelectual: plan de Dios, plan de Asiria. La antítesis está «calentada», puesta en boca del mismo Dios; el Señor, que ha comenzado repentinamente, con un grito amenazador: «¡Ay, Asiria!», continúa explicando la imagen; la explicación resulta así clara, pero caliente. Es el sistema de lo que técnicamente llaman «Rollengedicht», o sea, poesía en nombre ajeno [9].

La oposición de esta antítesis se difundirá a lo largo del poema en una serie de *correspondencias antitéticas* más sutiles, marcadas a veces por la repetición de palabras clave, según técnica frecuente de Isaías y otros escritores bíblicos. Basta señalar algunas, de conjunto y de detalle:

que ofrezco en nota se busca la lógica. La ofrecida en el texto hace comenzar ambos discursos con interrogaciones retóricas; procura manipular menos el texto masorético. También aquí el análisis detallado cambia sus conclusiones de acuerdo con la reconstrucción elegida; pero la imagen central queda prácticamente intacta.

[8] El citado artículo del TWNT trata también, en el apartado E, II, 5b, de los «instrumentos de la cólera divina».

[9] Cf. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Gredos, Madrid [4]1985) 204ss.

Asiria interroga (estrofa II), Yahvé interroga (V); Asiria amenaza (II), Yahvé conforta (VII); nadie resiste (IV), Yahvé reacciona (VIII); Asiria llama a Yahvé «ídolo, simulacro» (II), Yahvé habla y actúa como Señor.

Una palabra suelta hay que subrayar: Asiria dice: «con la fuerza de mi mano lo hice» (III); el profeta dice que es «hechura» de Yahvé (VI).

Y otra paronomasia que, por su distancia, no sé si es pretendida o casual: v. 7: «calculaba en su corazón»; ese «calcular» es en hebreo el verbo *ḥāšab;* v. 15: «quien la blande»; «blandir» es aquí *ḥṣb.* Es una sospecha, no más [10].

Estrofas II-IV (vv. 8-11; 13; 14). Tenemos aquí el discurso de Asiria. Lo que comenzaba como «Rollengedicht» en boca de Dios, cede la palabra a otro; con ello parece que surge el diálogo, pero más bien existen dos monólogos contrapuestos, que dan aspecto externo de minúsculo drama.

Sin embargo, la verdadera tensión está más adentro. El discurso de Asiria no es largo, pero es vigoroso y apasionado; la forma interrogativa, el recuento de victorias y la promesa de nuevas conquistas; su fuerza y ciencia; esa breve y magnífica fórmula: «cambié las fronteras de los pueblos»; la comparación original y expresiva del nido en tres versos. Bien marcados los contrastes directamente, por la selección y sobriedad de los datos: mano-nido, huevos abandonados-toda la tierra; y la invalidez de los atemorizados pajarillos, que ni se atreven a reaccionar: dos simples datos descriptivos, visual y auditivo, el auditivo marcado por una onomatopeya patente: *ûpōṣeh peh ûmᵉṣapṣēp.*

La «etopeya» o presentación del rey ambicioso y soberbio es excelente. Pero no es fin en sí; Isaías no está escribiendo un capítulo de unos «Caracteres». El vigor de este discurso en primera persona tiene una función en la dinámica del poema, que hemos

[10] Estas sospechas se repiten en un análisis atento del material sonoro del poema. Cuando la paronomasia sucede entre palabras próximas, no es difícil aceptarla. Pero, ¿la buscaban también los poetas bíblicos entre palabras distanciadas? Es un hecho la repetición de la palabra clave al hilo de un poema *(Leitwort);* ¿no se podría pensar también en una repetición más sutil, de sonoridades semejantes? H. Lützeler, *Die Lautgestaltung in der Lyrik:* «Zeitschrift für Ästhetik» 29 (1935) 209, admite el hecho referido a las vocales: «Ein Leitwort, durch den Leitvokal die zugeordneten Worte in stimmungsmässige Abhängigkeit von sich bringt». En Isaías he encontrado casos suficientes para justificar una sospecha.

definido «tensión». Dios ha enunciado y explicado la imagen fundamental «vara de mi ira»; de repente, esta realidad profunda y superior, apenas enunciada, se retira violentamente, porque irrumpe en escena, sin preparación casi, la otra realidad superficial y aparente; y ocupa la escena apagando toda otra voz. Cuanto más vigorosa su presencia, más fuerte la tensión con el tema enunciado antes y desarrollado después. La etopeya, excelente en sí, exalta su valor en el dinamismo del poema.

Si retenemos el v. 12 en su puesto, según el texto masorético, el movimiento dinámico cambiaría, la tensión fundamental sería la misma; habría que recurrir a términos musicales y decir que el tema primero interrumpe, breve y amenazador, el tema segundo.

Estrofa V (v. 15). El cambio es violento: el tema fundamental, «instrumento», irrumpe otra vez, en forma interrogativa, con las variaciones plásticas del hacha y la sierra, que repiten sin cansar; que permiten la repetición de las palabras fundamentales *(Leitwort)* «vara-bastón».

El progreso en cadena «maneja... manejase... alza... alzase» lo usa otras veces Isaías y no tiene función especial. En cambio, parece intencionada la denominación «no es leño», que nos recuerda el denominativo de «simulacro», empleado por Asiria.

En la *estrofa VI* (v. 12) se remansa el brío de la anterior, en tono enunciativo, repitiendo los términos «soberbia, engreimiento» y acumulando con énfasis esa doble serie de calificativos, «el fruto de su engreído corazón, la soberbia altanera de sus ojos». Después del discurso de Asiria, esa acumulación está justificada y da cierta vibración al tono enunciativo. Pero el v. 12 probablemente es adición.

Con estas dos estrofas se podría considerar el poema como terminado: la imagen fundamental está completada, la tensión dinámica ha llegado al reposo. Pero hemos aceptado la adición inmediata de dos estrofas, y hay que considerarlas.

Estrofas VII-VIII (vv. 24-25; 26-27). Las correspondencias señaladas anteriormente explican cómo pueden enlazar estas dos estrofas añadidas a todo el conjunto. El pueblo de Judá, pajarillo indefenso frente a la amenaza codiciosa de Asiria, escucha una palabra de confortación. En la unidad cerrada de la doble imagen, esta nueva parte suena como añadida; en la visión amplia del plan de Dios, encaja perfectamente. Las palabras fundamentales «vara-bastón, ira-furor» vuelven a sonar, con una ligera desviación de

sentido: Asiria amenaza con vara y bastón, la ira de Yahvé cambia de objeto para castigar al enemigo de su pueblo; y con esto empalma perfectamente la idea del castigo expuesta en la estrofa VI. Otra vez las palabras clave marcan la articulación y cobran nuevo sentido: Yahvé, que manejó a Asiria como un instrumento, para castigar temporalmente a su pueblo prevaricador, maneja ahora su propio instrumento, de su intervención soberana, como lo hizo en las grandes ocasiones de la historia: Egipto y Madián. Yahvé es dueño soberano de la historia, y los imperios son sus instrumentos. Ésta es la visión profunda, trascendente, encarnada en el símbolo de este poema; la otra visión, la que formulan los jefes de los imperios, embriagados de conquistas, es la visión inmediata del pobre instrumento que no sabe trascenderse a sí mismo.

Y el caso concreto de Asiria, encarnada en el símbolo trascendente del «instrumento», ensancha su alcance y se convierte en una lección de teología de la historia, de validez universal.

Apéndice. Del libro de Ezequiel podríamos sacar algunos fragmentos emparentados: imagen del instrumento divino vengador, imagen del soberano soberbio. La leve coincidencia temática y la notable diferencia estilística iluminarán la imagen de Isaías analizada.

Ez 21,6-22.33-37. El texto masorético es una desesperación para los comentaristas; pero algo podremos sacar en limpio.

8 Aquí estoy contra ti, desenvaino la espada
 para extirpar de ti a inocentes y culpables.
9 Porque tengo que extirpar de ti
 a inocentes y culpables,
por eso sale mi espada de la vaina
 contra todo mortal, de sur a norte.
10 Y sabrá todo mortal que yo, el Señor,
 desenvainé mi espada: no volverá a la vaina.

11 Y tú, hijo de Adán, gime doblando la cintura,
 gime amargamente a la vista de ellos.
12 Y cuando te pregunten por qué gimes,
 responderás: Porque, al llegar una noticia,
todos los corazones desmayarán
 y desfallecerán todos los brazos,
todos los espíritus vacilarán
 y flaquearán todas las rodillas.

¡Mira que llega, que sucede! —oráculo del Señor—.
14 ¡Espada, espada afilada y además bruñida!
Afilada para degollar, bruñida para fulgurar.
... ...
15 La llevaron a bruñir antes de empuñarla;
ya está afilada, la espada, ya está bruñida
para ponerla en manos del sicario.

Las estrofas siguientes siguen insistiendo en lo mismo; las estrofas citadas bastan para un par de observaciones. Tenemos aquí el tema del intrumento divino, la espada; puesta en mano de un verdugo, que ejecuta los planes de Yahvé. Pero la espada lo es todo en el poema: casi hipostasiada como una fuerza elemental; a lo largo del poema llega a convertirse casi en una obsesión. La primera estrofa anuncia el tema con fuerza apasionada por el procedimiento de la repetición progresiva: cada frase repite y añade un dato nuevo. Es técnica frecuente en Ezequiel, técnica sometida a la expresión apasionada. La segunda estrofa cambia el punto de mira («contracampo» en teminología de cine): no la espada, sino la impresión de temor en los hombres; cuatro datos minuciosos, insistencia enumerativa, distinto de la sobriedad de Isaías. En la tercera estrofa ya no es Yahvé amenazando ni los hombres espantados; es la espada ocupando el centro de la visión, en primer plano; con la misma técnica estilística de la insistencia al servicio de la pasión.

Hasta aquí el desarrollo del poema es claro y eficaz. Después se mezclan los temas, y la espada reaparece siempre, afilada y bruñida, en una especie de estribillo.

La espada vengadora es aquí el núcleo del poema, como la vara de la ira en el de Isaías. Todo lo demás, qué distinto: el ardor pasional, la técnica estilística de insistencia, la construcción monotemática de Ezequiel; la alta visión trascendente, la sobriedad estilística, la tensión ditemática de Isaías [11].

Ez 28,1-10. En la serie de oráculos contra Tiro, éste deja escuchar la soberbia del príncipe de Tiro; podemos compararlo brevemente con el discurso soberbio del rey de Asiria:

2 Se hinchó tu corazón y dijiste: «Soy Dios,
entronizado en solio de dioses,
en el corazón del mar».

[11] El pasaje de Ezequiel se podría comparar también con Is 34,5-8, donde aparece la espada de Yahvé ejecutando el castigo.

Tú, que eres hombre y no dios,
te creías listo como los dioses.
3 ¡Si eres más sabio que Daniel!
Ningún enigma se te resiste.
4 Con tu talento, con tu habilidad,
te hiciste una fortuna;
acumulaste oro y plata en tus tesoros.
5 Con agudo talento de mercader
ibas acrecentando tu fortuna,
y tu fortuna te llenó de presunción.
6 —Por haberte creído sabio como los dioses,
por eso traigo contra ti bárbaros pueblos feroces.

Leyendo el discurso de Asiria, después de leer el de Tiro, podemos apreciar la enorme superioridad de Isaías; el discurso de Ezequiel es casi de la misma longitud, pero le falta la claridad de estructura estrófica, la variedad, sobriedad y eficacia de los elementos, y tiene que acogerse, como de costumbre, a la repetición insistente. El rey de Tiro se considera Dios, se precia de sabiduría y prudencia, se gloría de riquezas; se repiten los datos, pero su figura no impresiona. En cambio, el rey de Asiria no se proclama Dios, pero tomaba ídolos y simulacros, su ciencia y prudencia sumaban victorias, cambiaba confines, veía los reinos como huevos de pájaro en un nido: su figura soberbia se hacía gigantesca.

Los proyectos de un rey ambicioso los podemos leer en Ez 38, 10-12: Gog se propone «saquear, reunir botín»; en Hab 1,10 vemos al rey de los caldeos burlarse de los reyes y príncipes y plazas fuertes; pero no encontramos los elementos organizados con tan fuerte y clara unidad como en la imagen del «instrumento» de Isaías.

4. *Tercera imagen: piedra de escándalo*

La imagen la conocemos por el NT, donde ha profundizado su sentido teológico. Se ha hecho frecuente en la predicación y literatura ascética. Actualmente, para nosotros es una imagen lexicalizada, referencia conceptual sin vigor. Lo que nos toca hacer es desandar el camino y buscar su alcance y novedad en un pasaje de Isaías. El análisis de esta tercera imagen será más modesto que el de las anteriores.

Está en un pasaje muy discutido, por una rotura inexplicable del paralelismo antitético: en un verso dice *qešer* = conjuración,

y en el otro, *qdš*; pero la solución no afecta decisivamente a la imagen que analizamos. Aceptemos el texto que sigue de Is 8, 11-15:

11 Así me dijo el Señor, mientras su mano me agarraba,
y me amonestaba para que no siguiera
el camino de este pueblo:
12 —No llaméis aliados a los que este pueblo
llama aliados,
no os aterre ni os atemorice
lo que él teme.
13 Al Señor de los Ejércitos llamaréis Santo:
él será vuestro temor,
él será vuestro terror.
14 Él será piedra para tropezar
y roca para despeñarse
para las dos Casas de Israel,
será lazo y trampa
para los habitantes de Jerusalén:
15 muchos tropezarán en ella,
caerán, se destrozarán,
se enredarán y quedarán cogidos.

El uso de «lazo» y «trampa» en sentido metafórico es frecuente [12]; aplicado a Yahvé es una audacia. Yahvé es llamado con frecuencia «roca» *(ṣûr)*; parece que llega a lexicalizarse la metáfora, por ejemplo cuando leemos: «la roca que te engendró» (Dt 32,18). El vocablo «piedra» *(ʾeben)* se aplica a Dios una vez, en las bendiciones de Jacob (Gn 49,24); y con frecuencia se aplica a los ídolos «piedra y leño» (Is 37,19). Dios es «roca» porque es el refugio y la firmeza de su pueblo; el pueblo se asienta, se afirma, se construye sobre su Dios. Ésta es la representación familiar del israelita piadoso.

Pero Isaías realiza un golpe de audacia. Primero dice que Yahvé será *ʾeben negep,* «piedra de tropiezo»; la fórmula «piedra de tropiezo» también es conocida y cotidiana; los ángeles toman al justo en sus palmas «para que no tropiece en la piedra» (Sal 91,12); el atrevimiento es decir que Yahvé se convierte en piedra de tropiezo.

[12] Pueden consultarse, en cualquier diccionario hebreo, los artículos *paḥ* y *môqēš;* Zorell, por ejemplo, los divide en dos apartados: en sentido propio, metafóricamente. Gesenius dice «oft bildlich».

Pero es más grave lo que sigue: porque ahora usa el profeta el término técnico y sagrado *ṣûr,* «roca», que espontáneamente hace pensar en Yahvé, y le añade el adjetivo que nunca se le añadió, *mikšôl* = resbalón, derrumbe, desplome, ruina [13]. La roca siempre sirvió para cobijar o consolidar; sobre todo cuando esa roca es Yahvé; ahora escuchan los oyentes que hay una roca de ruina —gran paradoja— y que esa roca de ruina es Yahvé —casi blasfemia.

El paralelismo sinonímico «piedra-roca» no tiene función descriptiva; de hecho, sirve para graduar el efecto. Después de la bina siguiente «lazo-trampa», el autor explota y remacha la imagen con una serie de cinco verbos. Aunque el hebreo sea lengua densa en verbos, cinco seguidos en un verso es caso excepcional, cargado, por tanto, de intención expresiva. Es completamente intencionado: para acumular cinco verbos ha tenido que adoptar el esquema de paralelismo A A' B B' - a a a b b, menos frecuente que el simple A a - B b. Con este final, en fortísimo estilístico, la audaz imagen ha tenido resonancia suficiente y ha podido impresionar plenamente a los oyentes o lectores.

Pero, ¿cayó en la cuenta Isaías de todo su simbolismo y alcance teológico? Los evangelios, las cartas de Pedro y Pablo, recogerán el tema: en resumen, la idea teológica del símbolo es que Cristo es la piedra de las últimas decisiones religiosas. Isaías no ha desarrollado la imagen como podía haberlo hecho; se prestaba muy bien al método que he llamado de «tensión»; quizá Isaías no ha medido todo el alcance de sus versos; pero, en germen, allí está todo: si Yahvé es *ṣûr,* es que es fundamento de solidez humana, histórica; por ser también *mikšôl* = resbaladiza, es además ocasión de ruina humana, histórica. Esos dos sustantivos, yuxtapuestos y combinados, encierran una tensión o energía potencial incalculable [14].

Nuestra gastada fórmula «piedra de escándalo» es en Isaías una audaz imagen dinámica y viva.

[13] Buscando una expresión enérgica en castellano, podríamos decir «peña de despeñar» o «roca de precipicio». Pero no es exactamente la imagen hebrea, ni tampoco en hebreo hay paronomasia. Cierto, la expresión original es más enérgica que nuestra «piedra de escándalo» o roca de resbalón.

[14] Sobre el sentido teológico del término, véase el artículo *Λίθος,* en el TWNT, que hace referencia a las dos citas de Isaías y analiza con muchos datos las citas del NT.

Is 28,13.16 tiene semejanza con el anterior. Encontramos otro verso cargado de verbos: «para que vayan y caigan de espaldas y sean quebrantados, enlazados, cogidos». En este verso, y en el correspondiente 8,15, hay que señalar también el efecto sonoro; la homogeneidad sonora, las aliteraciones, la fluidez, funden los cinco verbos en una unidad superior: visión y emoción unitaria de catástrofe, menos distinta, más poderosa [15].

8,15 w^{e}kāš^{e}lû bām rabbîm
w^{e}nāp^{e}lû w^{e}nišbārû
w^{e}nôq^{e}šû w^{e}nilkādû
28,13 l^{e}maʿan yēl^{e}kû w^{e}kāš^{e}lû ʾāḥôr
w^{e}nišbārû w^{e}nôq^{e}šû w^{e}nilkādû

En esta unidad superior tiene menos importancia la sucesión precisa de los verbos «resbalar, caer, quebrantarse».

El v. 16 habla de la piedra: «He aquí que yo planto en Sión una piedra: piedra escogida, angular, preciosa, sólida; quien se apoye, no vacilará». Nuevo alarde de adjetivos para enaltecer con énfasis la piedra, *ʾbn* [16].

[15] Este efecto de la aliteración lo llama Lützeler «Wortverschmelzung» («Zeitschrift für Ästhetik» 29, 1935, 205), y lo analiza con ejemplos excelentes.

[16] He querido llevar el estudio con rigor de análisis estilístico; sin prejuzgarlo con las concepciones teológicas. Los resultados, naturalmente, son convergentes; especialmente, con una teología atenta no sólo a la clara formulación conceptual, sino también a la intuición y representación concreta. El análisis teológico, con el enfoque indicado, supera y trasciende el análisis estilístico; pero puede ser bueno notar que el análisis estilístico riguroso llega a zonas de tangencia e incluso de interferencia en el mundo teológico. Los que desdeñen el estudio rigurosamente literario de un profeta encontrarán en su última etapa elementos aceptables y una cierta justificación de la tarea.

7

DOS POEMAS A LA PAZ

Estudio estilístico de Is 8,23-9,6 y 11,1-16

1. *Introducción*

Nada mejor para el análisis estilístico que comparar dos poemas de tema análogo. Hay un parentesco indudable entre los dos poemas elegidos: ambos cantan la paz mesiánica y al autor de la paz. Bastantes autores, no todos, atribuyen los dos poemas a Isaías. Aunque fuera distinto el autor, subsiste la semejanza requerida para el análisis estilístico comparado. Tampoco es indispensable definir el género literario (según el mismo Gunkel, la investigación sobre los géneros sirve para compensar nuestra ignorancia sobre el autor); podemos dedicar toda la atención a lo diferencial e individual de cada poema, según lo pide la estilística actual.

De todos los comentadores, quien más sentido poético posee es Procksch. A lo largo de su comentario, y mezcladas según costumbre con otros datos heterogéneos, va sembrando observaciones literarias. Por ejemplo, el movimiento rápido de las imágenes, el paso abrupto de «siega» a «botín», la triple imagen «luz-siega-botín» y el triple *kî* correspondiente, la tensión dinámica de las imágenes hasta el nacimiento del niño. Quizá exagera subrayando la imagen simbólica de la luz, repentina en medio de la noche, como la luz de las antorchas de Gedeón (referencia sugestiva, pero dudosa), triunfadora del caos de la historia como la luz primordial triunfó del caos de la naturaleza (referencia poco segura). Al segundo poema dedica menos atención literaria (citaré en notas algunas de sus observaciones).

Una primera lectura poética ya nos revela una diferencia fundamental. Aunque el tema es el mismo (Procksch formula «per aspera ad astra»), la razón poética es bien distinta. No digo el desarrollo, que es o puede ser más extrínseco, sino la interna configuración de todo el poema.

El primero nos lanza en movimiento, con cierta agitación; tiene un tono de exaltada intensidad. El segundo nos sitúa en ambiente de tranquilidad, quietud, serenidad, plenitud. El primero avanza

intranquilo hacia el clímax poético —el niño—, y desde allí se abre en amplitud. El segundo está dominado desde el principio por la figura serena del renuevo, y cambia de dirección al convertirse el renuevo en estandarte (y el cambio plantea un problema de autenticidad). Formulamos esta doble impresión distinguiendo: el primero es un canto a la paz tras la guerra reciente; el segundo canta la paz sin contrastes (la imagen del «tocón talado» no es tan clara ni tan capital en el segundo poema).

Si nuestra primera impresión es exacta, el análisis estilístico irá confirmando y explicando tal impresión con datos más concretos: la fuerza central configura los diversos procedimientos poéticos.

2. *Traducción*

La traducción que ofrezco es resultado final del análisis estilístico, y en ella pretendo acercarme lo más posible a la fidelidad poética. Reconociendo que toda traducción de obra literaria es difícil y que la traducción de la lírica es dificilísima, acepto la dificultad no como excusa, sino como incentivo para el esfuerzo. Mi traducción es más ceñida y menos fluida que la de Nácar (la fluidez no es característica del verso hebreo) y más fiel al sentido poético y a los procedimientos estilísticos que la de Cantera (en un poema no puedo aceptar esos «ahora bien» que repite Cantera). Muchos procedimientos de estilo son traducibles en castellano: el ritmo acentual, algunas asonancias o rimas, repeticiones intencionales de palabras, imágenes, brevedad y orden de las palabras...

Y para no discutir aquí la complicada teoría y práctica de la traducción literaria, baste recordar el ejemplo y consejos de fray Luis de León, las normas de Lowth en su traducción de Isaías (1842), el caso de König, que transmuta en prosa inerte el aliento poético y justifica su operación con citas de su gramática [1].

8,23-9,6

8,23 Como al principio humilló 3
la tierra de Zabulón y la tierra

[1] Fray Luis de León, *Obras completas* (BAC, Madrid 1944) 17. Sobre la traducción de Lowth sentencia la *Encyclopaedia Bibliographica*, «Holy Scriptures» (Londres 1959), columna 591: «A work of the highest reputation. The translation is sublime and the notes invaluable». El comentario de König es de 1926, Feldmann 1925, Procksch 1930, Penna 1958.

de Neftalí, 2 + 2
así al final ensalzará 3
el camino del mar, allende el Jordán. 2 + 2
9,1 El pueblo caminante en tinieblas
vio una luz grande; 3 + 3
los que habitan en tierra de sombras,
una luz brilló sobre ellos. 3 + 3
2 Multiplicaste la alegría,
engrandeciste el gozo; 2 + 2
gozan en tu presencia
como se goza en la siega, 2 + 2
lo mismo que se alegran
al repartirse el botín 2 + 2
3 ¡*Que* el yugo de su carga,
el cetro de su hombro, 2 + 2
la vara del opresor
quebrantaste como el día de Madián! 2 + 3
4 ¡*Que* la bota que pisa con estrépito
y la túnica revuelta en sangre 3 + 3
serán combustible,
alimento del fuego! 2 + 2
5 ¡*Que* nos ha nacido un niño,
se nos ha dado un hijo! 3 + 3
Lleva al hombro el principado
y llaman su nombre: 3 + 2
«Maravilla de consejero,
Dios de guerrero, 2 + 2
Padre sempiterno,
Príncipe de la paz». 2 + 2
6 Su glorioso principado
y la paz no tendrán fin 2 + 2
sobre el trono de David
y en su reino. 2 + 2
Para afirmarlo y consolidarlo
con la justicia y el derecho, 3 + 3
desde ahora y por siempre.
¡El celo de Yahvé lo cumplirá! [2] 2 + 2 + 2

[2] Sobre la *traducción*. Conservo el anacoluto en el cuarto verso (9,1b) y los cambios de persona verbal en las primeras estrofas. El «que» repetido responde a la articulación original; escojo esta partícula poco diferenciada

11,1-16

1 Retoñará el tocón de Jesé,
de su cepa retoñará un vástago, 4 + 4
2 sobre el cual se posará
el espíritu del Señor:
espíritu de sensatez e inteligencia, 4 + 3
espíritu de valor y de prudencia,
espíritu de conocimiento
y respeto del Señor. 3 + 4
3 No juzgará por apariencias
ni sentenciará sólo de oídas; 4 + 4
4 juzgará con justicia a los desvalidos,
sentenciará con rectitud
a los oprimidos; 3 + 3
Ejecutará al violento con
el cetro de su sentencia
y con su aliento
dará muerte al culpable. 4 + 4
5 Se terciará como banda la justicia,
se ceñirá como banda la verdad. 4 + 4
6 Entonces el lobo y el cordero irán juntos
y la pantera se tumbará con el cabrito, 3 + 3
el novillo y el león engordarán juntos:
un chiquillo los pastorea. 3 + 3
7 La vaca pastará con el oso,
sus crías se tumbarán juntas; 3 + 3
el león comerá paja como el buey.

porque responde mejor al original, y no sería fidelidad traducir en fórmula precisa lo que el original quiso poco preciso. No puedo conservar la triple rima en *-ô* de la estrofa cuarta (9,3), pero la longitud y sonoridad del verbo «quebrantaste» imita algo el original *haḥittōtā*. «Túnica revuelta» no reproduce la rima original *śimlâ m^{e}gôlālâ*. La estrofa central (9,5) insiste en el sonido *n*, imitando ligeramente el original. «Maravilla de consejero» es la traducción más literal y posible, y «Dios de guerrero» aplica el mismo tratamiento a una fórmula que discuten los autores y que muchos traducen «Dios poderoso».

Sobre el *ritmo*. La notación rítmica (número de acentos en cada hemistiquio) es bastante probable. Es particularmente dudoso el v. 8,23, en el que he tachado «Galilea de los gentiles» como glosa; conservando esta nota geográfica y añadiendo el sujeto Yahvé en el primer hemistiquio se podría leer 2 + 2 2 + 2 (A. Alt).

8 El niño jugará en la hura del áspid, 4 + 4
la criatura meterá la mano
en el escondrijo de la serpiente. 3 + 3
9 No harán daño ni estrago
por todo mi Monte Santo, 4 + 3
porque se llenará el país
de conocimiento del Señor
como colman las aguas el mar [3]. 4 + 3

* * *

10 Aquel día la cepa de Jesé estará enhiesta
como enseña de los pueblos:
a ella acudirán las naciones
y será gloriosa su morada.
11 Aquel día el Señor tenderá otra vez la mano
para rescatar al resto de su pueblo:
a los que queden en Asiria y en Egipto,
en Patrós, Nubia y Elam,
en Senaar y Jamat y en las islas.
12 Izará una enseña ante las naciones
para reunir a los israelitas desterrados
y congregar a los judíos dispersos
de los cuatro extremos del orbe.
13 Cesará la envidia de Efraín
y se acabará el rencor de Judá;
Efraín no envidiará a Judá,
Judá no tendrá rencor a Efraín.
14 Se abatirán sobre la espalda
de los filisteos a occidente
y, unidos, despojarán
a las tribus de oriente;

[3] Sobre la *traducción*. Conservo la rima de los cuatro *rûaḥ*, que traduzco «espíritu», por las connotaciones teológicas de esta palabra; «aliento» nos daría la imagen menos lexicalizada, pero con menos resonancia religiosa. En la serie animal conservo el orden original de las palabras, para reproducir la variedad. El último verso reproduce de algún modo la forma poco lógica de la comparación original, pero no reproduce la sonoridad abundante en emes.

Sobre el *ritmo*. La combinación de versos 3 + 3 con versos 4 + 4 me parece muy probable; bastante probable es el quiasmo rítmico 4 + 3 3 + 4 de la segunda estrofa (11,2). Al final tenemos dos versos de fórmula conclusiva, dudosa.

Edom y Moab caerán en sus manos
    y los amonitas se les someterán.
15 El Señor secará el golfo del mar de Egipto
    haciendo señas con la mano
    a su viento abrasador;
y lo herirá en sus siete canales,
    que se pasarán en sandalias.
16 Y habrá una calzada para el resto del pueblo
    que quede en Asiria,
como la tuvo Israel
    cuando salió de Egipto [4].

3. *La paz tras la guerra*

Comienza el poema con una perfecta antítesis, de exacta simetría en los miembros; lo fundamental son los dos verbos *hēqal-hikbîd,* aliterados, contraste elemental de volumen y ligereza, tenue y macizo; en el contraste, el frecuente *kābēd* recobra su valor. Pero esta antítesis, tan pulida y exacta, con cierta frialdad de prólogo, cede el puesto a la inquietud [5].

Escuchemos los versos:

El pueblo, que caminaba a oscuras,
    vio una luz intensa;
los que habitaban un país de sombra
    se inundaron de luz.
Acreciste la alegría, aumentaste el gozo;
gozan en tu presencia como se goza en la siega,
como se alegran los que se reparten el botín.

El hebreo tiene más movilidad para cambiar de persona verbal [6]; nosotros solemos exigir una conjunción que justifique el

[4] Sobre la *traducción.* En la estrofa penúltima (v. 15), «canales-sandalias» no reproduce el juego original *neḥālîm-neʿālîm.* Tampoco puedo reproducir la aliteración repetida (vv. 11 y 16) *ʾăšer yiššāʾēr meʾaššûr.* También hay en el original una cierta aliteración con nombres propios de pueblos: *ʾĕdôm ûmôʾāb mišlōaḥ yādām // ûbenê ʿammôn mišmaʿtām* (14b).

[5] Ni Procksch ni Feldmann han señalado este paso de la precisión intelectual a la agitación afectiva. Feldmann señala con gran acierto ese cambio profundo «de oprobio a honor, de tinieblas a luz, de tristeza a gozo, de opresión a libertad, de guerra a paz», que es como una arista en la estructura del poema; pero el cambio no sucede con idéntico tono poético.

[6] Un ejemplo máximo de movilidad en la persona verbal se encuentra en el capítulo 26 de Isaías; también es curiosa a este respecto la oración de

cambio; los latinos echan mano de la voz pasiva para evitar tal cambio; con todo, los cambios del presente poema son llamativos: «vio... una luz brilló... acreciste... gozan... como se goza... se... reparten... serán... ha nacido».

El *paralelismo* no puede faltar en un poema hebreo; pero el paralelismo se hace aquí inquieto: ese anacoluto en el verso cuarto (9,1b): «Los que habitaban un país de sombra una luz brilló», más violento por su paralelismo exactamente iniciado con el anterior; después, el cambio duro de sustantivo a verbo en el paralelismo de los versos 2bc: «como gozo... como se alegran», y el desequilibrio de tres complementos paralelos para un solo verbo en el v. 3 (lo cual sirve también para el efecto).

Hay un momento en que el poeta echa mano de dos *comparaciones* paralelas: dos alegrías elementales, una de la paz «en la siega», otra de la guerra «se reparten el botín»; la paz y la guerra unidas, pero no con la fría antítesis del verso introductorio, sino con una desigual animación.

En el v. 3a comienza un *movimiento* claramente articulado por tres *kî*. Cada uno tiene su interés peculiar. El primero es una imagen de la opresión destruida:

Que el yugo de su carga, el bastón de mando,
la vara del opresor los trituraste como el día de Madián.

Hay un énfasis en la acumulación de tres miembros marcado por la rima buscada —*subbŏlô... šikmô... nōgēś bô*—, y, frente a los tres sustantivos adjetivados, un único verbo largo, de dura sonoridad: *haḥittōtā*. Los tres miembros no tienen intención descriptiva, sino que buscan el énfasis [7].

Ezequías (Is 38,10-20). Puede consultarse A. Sperber, *Der Personenwechsel in der Bibel:* ZAW 32 (1918-19) 23-33.

[7] W. Popper, *Parallelism in Isaiah* (Berkeley Ca 1923), en su afán de igualar el paralelismo, destruye este magnífico efecto estilístico:

For the yoke of their necks
and the load of their backs—
the smiter's staff
and the opressor's rod.
Thou hast broken as on the Midian's day,
Thou hast shattered as on Egypt's road.

El ejemplo es aleccionador: la atención exclusiva a un aspecto estilístico —aquí paralelismo— convierte el análisis en una apisonadora que allana toda la variedad expresiva del estilo, reduciéndola a monotonía formal.

En cambio, el verso siguiente es descriptivo. El segundo *kî* introduce la guerra; con técnica impresionista, un dato sonoro, otro visual, pasa la guerra y concluye:

> La bota que pisa *(s^e'ôn sō'ēn)* con estrépito
> y la túnica revuelta en sangre
> serán combustible,
> alimento del fuego [8].

El tercer *kî* es la cima del poema, el término de la progresión anterior [9]: el ritmo es 3 + 3, de palabras breves, no para rapidez, sino para que sean pronunciadas lentamente, llenando con su poco volumen mayor medida rítmica; la sonoridad toda llena de aliteraciones, para el regusto de la pronunciación lenta: *kî-yeled yullad-lānû // bēn nittan-lānû.* Curioso contraste, el verso más pequeño es el más importante: la terrible opresión —tres sustantivos adjetivados—, la guerra estruendosa y sangrienta, pasan porque llega «un niño» [10]. Notemos que el movimiento en esta progresión ha sido no agitado, como en 1-2, sino regular; el cambio de persona en los verbos queda suavizado por la conjunción *kî,* que marca la progresión y regula el movimiento.

En el v. 5 culmina la primera parte y comienza la segunda; el movimiento ascendente cesa y se remansa en una visión de anchura y duración sin límites: visión desde la cumbre.

Como en otros oráculos de nacimientos ilustres, encontramos los *tres elementos:* el nacimiento notable por algún motivo, el

[8] La explicación de Fischer —«das erbeutete Kriegsgerät»— muestra, por contraste, el valor plástico del original.

[9] Esta articulación por el *kî* es importantísima en el poema. Delitzsch ha sabido apreciarla, y también Procksch (como indiqué en la introducción). En cambio, H. Schmidt (SAT) no ha sabido percibirla; por eso nos dice que en la estrofa del niño cambia la visión, y se atreve a afirmar que lo más importante en el poema es la justicia: «lo más importante es que este nuevo reino se cimenta sobre la justicia (en vez de la persona del niño, una cualidad algo abstracta). Schmidt no ha comprendido el poema, en gran parte, por no haber apreciado la función de los tres *kî.*

[10] En uno de sus últimos artículos, *Jesaja 8,23-9,6. Befreiungsnacht und Krönungstag,* en *Kleine Schriften* II (Munich 1959) 206-225, A. Alt vuelve a la teoría de la entronización regia, ya rechazada por Procksch veinte años antes.

nombre simbólico y glorioso, la razón del nombre y de la gloria [11]. Esta ordenación ternaria no es más que el esquema, como había un esquema ternario de anuncios con *kî* y una terna de gloria-luz-gozo. Veamos los elementos integrados en el nuevo esquema.

El primero, el *nacimiento,* ha sido excepcional en la dinámica del poema, pues ha sido «culminante»; los *nombres* tienen una amplitud y una trascendencia excepcionales: son cuatro oficios, «consejero, guerrero, padre y príncipe», cada uno con una nota adjetival más o menos divina: «milagro, Dios, eterno, pacífico» [12]. No basta para entender el nombre analizar uno a uno sus componentes, porque el sentido es cumulativo y no se reduce a mera suma; es una densa y comprensiva unidad que se va desdoblando en facetas y que debemos esforzarnos por abarcar en unidad, en resonancia de acorde perfecto, algo así como «consejero y guerrero, príncipe y padre; una paz sempiterna, divino milagro». Notemos que el ritmo unifica la serie de nombres (prefiero la lectura de ritmo lento óoó óoó óoó óoó, aunque es posible la lectura anapéstica ooó ooó ooó ooó); notemos que la sintaxis crea una unidad cerrada de quiasmo (adjetivo-nombre, adjetivo-nombre; nombre-adjetivo, nombre-adjetivo); que el paralelismo no antitético tiende a fundir, más que a definir contornos (como el otro nombre *mahēr šālāl ḥāš baz,* «Pronto-al-saqueo, Presto-al-botín»); finalmente notemos que es un niño quien sustenta y unifica esa serie no como cuatro nombres, sino como un nombre cuádruple [13].

El tercer elemento del esquema suele ser la *explicación del nombre,* no en términos de estricta lógica o de obvia etimología, sino por correspondencia real (Gn 16,11; Mt 1,22, explicación etimológica; Lc 1,15-17; 32-34, explicación real). Algunas correspondencias son literales: «príncipe-principado, paz-paz, sempiterno-sin límite, por siempre»; las otras son menos manifiestas: «consejero-

[11] P. Humbert, *Der biblische Verkündigungsstil:* AfO 10 (1935) 77ss. Estudio según el método gunkeliano. Compara las anunciaciones de Sansón, Samuel, Ismael, Emanuel, Jesúa. No incluye nuestro caso, en el que no hay verdadera «anunciación», si bien su parentesco con 7,14 permite extender el análisis a 9,6.

[12] Sobre el nombre cuádruple se ha discutido mucho, no siempre sin prejuicios: el número, el significado, la construcción sintáctica, las implicaciones divinas. Me remito a los comentarios, por ejemplo, Procksch y Penna, y a la bibliografía allí aducida.

[13] Este sentido de unidad apenas lo señalan los comentadores, dada nuestra común inclinación al análisis.

justicia y derecho»; solamente el «guerrero» parece quedarse sin correspondencia en este panorama de paz [14].

Notemos en esta tercera parte los sustantivos de anchos límites: «justicia y derecho, reino y paz»; los adverbios: «sin límites, desde ahora y por siempre»; son conceptos que fácilmente derivan hacia nociones abstractas e ideas generales; pero en el poema tienen asegurada su concreción por los enlaces particulares y por la dinámica del poema. No son vagas ideas generales, sino una inmensa amplitud concreta [15].

Después de esta sabia ordenación ternaria, tres afectos: «gloria-gozo-luz»; tres razones: «libertad-paz-niño»; tres fases: «nacimiento-nombre-explicación», *concluye* el poema reduciéndolo todo a Yahvé, como es frecuente en oráculos de Isaías. Ese Yahvé, que, sin ser nombrado [16], está actuando desde el principio del poema en una serie de verbos en Hiphil —*hikbîd, hirbîtā, higdaltā, haḥittōtā*— con la absoluta eficacia de este modo verbal, del que participa después el niño: *l*^{e}*marbēh*... *l*^{e}*hākîn;* Yahvé, sujeto agente del verbo pasivo *nittan,* escogido para que el niño pueda ser sujeto de la oración culminante [17], porque el niño nace como un «don» de Yahvé no para el padre o la madre (cf. Jr 20,15; Rut 4,17, etc.), sino «para nosotros». Solamente el celo o amor ardoroso de Yahvé puede obrar tales maravillas.

[14] Supuesto el esquema de desarrollo, la falta de explicación del nombre *gibbôr* resulta significativa y no fácil de razonar. ¿Será que el guerrero no actúa militarmente en el nuevo régimen? Entonces, ¿por qué se escoge el nombre? ¿Habrá que interpretar el nombre en sentido no militar, sencillamente como «varón, poderoso»? ¿O habrá en el oficio de guerrero una referencia a la guerra que acaba de ser vencida con la aparición del niño? Esta última explicación me parece la más sugestiva: el niño merece el nombre de guerrero por la reciente victoria (mira al pasado próximo), pero en el reino futuro no es necesaria su actividad especializada; este nombre llega hasta el momento presente; desde él y por siempre, *mēʿattâ w*^{e}*ʿad-ʿôlām,* actuarán los otros nombres.

[15] Un ejemplo más para comprobar la polivalencia de los hechos estilísticos; cómo no se pueden definir *a priori,* sino que exigen la interpretación en el contexto individual del poema.

[16] Según la corrección rítmica propuesta por A. Alt (véase el trabajo citado en la n. 10), el nombre de Yahvé sonaría en el primer verso: «Como al principio abatió Yahvé».

[17] A. Alt interpreta esos dos verbos pasivos para apoyar su teoría de la «entronización»; al ingenio de Alt prefiero la explicación poética y religiosa de Procksch.

En ningún poema del Antiguo Testamento ha sido tratado con tanta inspiración lírica el tema del «niño». Hay fragmentos narrativos en los que el «niño» es elemento dramático o patético, por ejemplo, Isaac e Ismael, el primer hijo malogrado de David y Betsabé; en tales casos, el sentido poético reside principalmente en las figuras paternas o maternas, y el niño resulta elemento subordinado. En el poema de Isaías, el «niño» es centro y cumbre; tenemos que llegar al Nuevo Testamento, a los evangelios de la infancia, para encontrar un «niño» investido de tanta categoría literaria [18]; los evangelistas, con sus imitaciones y alusiones literarias, nos invitan a realizar el enlace y nos descubren el pleno sentido, poético y teológico, del canto de Isaías; la tradición cristiana ha sabido entenderlo.

En la traducción hebrea de Delitzsch podemos encontrar estas correspondencias: Lc 1,32: *kissē' dāwid;* 33: *l^{e}'ôlām wā'ed ûl^{e}malkûtô 'ên qēṣ* (a María); 2,10: *śimḥâ g^{e}dôlâ;* 11: *kî hayyôm yullad lākem;* 14: *šālôm* (a los pastores). Las correspondencias verbales, a través del griego —LXX y NT— son menos manifiestas, son más reales que verbales.

4. *La paz definitiva*

Así como la paz luminosa del capítulo 9 sucedía tras una escena de oscuridad, la paz del capítulo 11 sucede a una escena de desolación *vegetal.*

El capítulo 10 presenta dificultades insuperables cuando se intenta explicar como unidad o agrupación coherente: el texto lo dice y los comentadores lo confirman. En semejantes casos, el procedimiento de seguir el curso de los motivos literarios —como en una composición musical— sirve al menos para orientar en la maraña, e incluso para descubrir algunas directrices seguras.

Domina el capítulo la figura de Asiria, soberbia, prepotente, castigada. Primero es la imagen de la vara, que se gloría (10,8-11. 13-14) sin comprender que es un instrumento en manos de Dios (10,5-7.15) y que, a su vez, será castigada (10,12.24-26); el castigo aparece también en la imagen de la enfermedad (10,16.18b), y, sobre todo, en imagen vegetal. Después del avance fulminante, incontenible, de Asiria (10,28-32), el mismo Yahvé interviene para cortar, desgajar y talar (10,33-34).

[18] Véase el artículo *Παῖς*, en el TWNT, especialmente el párrafo B, II, 2: «No es corriente en el AT la exaltación mesiánica de Niño» (Oepke).

En *imagen vegetal,* el capítulo incluye un castigo de Israel (10, 17.18a), pero con una diferencia: en Israel quedará un resto (10, 19), sólo un resto (10,20-22).

En la ordenación de estos elementos parece descubrirse un trabajo editorial, particularmente en ese afán de añadir el castigo explícito a la potencia de Asiria (la imagen vegetal parece tener también valor conclusivo o compositorio en otros pasajes, por ejemplo, 1,29-31; 5,24; 6,13; 7,23; 9,18)[19]. El *motivo vegetal* se extiende a Asiria y a Israel, con lo cual surge un contraste significativo: Asiria es un magnífico bosque que será consumido o destruido; Israel es un bosque cuyas zarzas son consumidas a fuego y los árboles talados; pero de esta desolación vegetal, de estos tocones y raíces brotará un renuevo.

Lo importante de la imagen señalada es que prepara por contraste y en el mismo plano vegetal; el lector del texto actual llega al primer verso del capítulo 11 embarcado en imágenes vegetales y percibe todo el valor simbólico de dicho comienzo.

Examinemos ahora los procedimientos estilísticos del poema, recordando las conclusiones del anterior.

Regularidad. Los *verbos* proceden con perfecta regularidad, según las normas estrictas de la gramática; combinando formas iguales *(w^e^qatal-w^e^qatal)* o formas equivalentes *(w^e^qatal-w^e^...yiqtol);* cambiando el orden, evita la monotonía. El *sujeto* o *persona* verbal es también muy regular: tercera persona del singular y, alguna vez, del plural; aunque cambia alguna vez el sujeto, el paso se realiza con suavidad en los siete primeros versos (1-5): «retoñará el tocón... sobre él se posará el espíritu del Señor... juzgará... se ceñirá»; en los otros siete (6-9) se trata de una enumeración, que pide el cambio regular del sujeto en tercera persona. También el *paralelismo* es muy regular, sólo turbado por una pequeña irregularidad en la serie de los animales. Por otra parte, las *imágenes* no son audaces, fulgurantes; ninguna se podría comparar a la descripción impresionista de la guerra (9,4) o al verbo poderoso *haḇittōtā;* probablemente la más audaz es «herirá con la vara de su boca». Finalmente, el movimiento es sosegado, lento: los cuatro vientos o espíritus en simetría estática, el reinado justo en una serie de acciones de poco movimiento y repetidas en tres versos, la serie de los animales en coexistencia espacial y temporal. Esto es lo más

[19] Sobre este trabajo editorial, véase L. J. Liebreich, *The Compilation of the Book of Isaiah:* JQR 46 (1956) 259ss.

opuesto al movimiento rápido, agitado, del capítulo 9. Añadamos, como elemento menos seguro o apreciable la distribución —muy probable— en dos estrofas de siete versos cada una: 1-7 (vv. 1-5): el reinado justo; 8-14 (vv. 6-9): la paz de los animales.

Todo esto son hechos estilísticos, reflejamente observados, que nos muestran y demuestran esa entonación poética de sosiego, tranquilidad y paz. La ley interna del poema, su fuerza interior, configura unitariamente los variados recursos estilísticos, creando la cerrada unidad poética [20].

El *retoño*. La imagen vegetal, aplicada a la generación humana, es obvia; en las religiones naturalísticas, el tema de la fecundidad humana está ligado a la fecundidad vegetal. En la Biblia, cualquiera de los términos vegetales usados por Isaías se usan también metafóricamente. Como la imagen es tan obvia, no creo fácil averiguar quién la introdujo en la literatura bíblica. Las raíces *šrš* (= raíz) y *prḥ* (= florecer) se encuentran por toda la Biblia con sentido metafórico; *ḥōṭer* (= retoño), *gēzaʿ* (= tocón o tronco), *nēṣer* (= vástago, vara) son menos frecuentes (Prov, Job, Dn, Eclo).

Dos cosas son claras en la imagen de Isaías: primero, que se trata de una imagen elemental, apta para el símbolo; segundo, que la acumulación de elementos, favorecida por el paralelismo, robustece la imagen sin precisarla, lo cual tiende a excluir la alegoría y a favorecer el símbolo:

Retoñará el tocón de Jesé,
de su cepa retoñará un vástago.

Y notemos de paso que no usa el vulgar *zeraʿ* (= simiente) ni el sonoro *ṣᵉʾĕṣāʾîm* (= progenie), que sólo se usa en plural y es exclusivo de Isaías y Job.

Los *animales*. El mundo de los animales ha tenido muchas veces un valor trascendente: emblemas, símbolos, constelaciones; como no se trata de exponer ahora su sentido religioso, baste recordar las cualidades fundamentales formuladas por Adán en los nombres, las bendiciones de Jacob, la zoolatría de los egipcios, los animales que acompañan a las deidades clásicas, etc. En estos casos, el ani-

[20] Cf. E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation* (Zurich 1955) 13ss. Del libro de Dámaso Alonso *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid 1950) tendría que citar a este propósito páginas numerosas y egregias.

mal, en virtud de su cualidad o carácter esencial, se convierte en símbolo religioso; aun en casos en que una narración mítica justifica la presencia del animal, no es fácil decidir si la narración ha brotado de la cualidad simbólica o viceversa.

La serie de Isaías no se inserta en esa línea. Sería ocioso buscar sentido simbólico a cada animal, como en las alegorías apocalípticas. Aquí se toman dos series contrapuestas, animales domesticados y animales salvajes, y se los va ordenando en binas amigables; la enumeración está bastante estilizada, pero no completamente en el estado actual del texto[21]: hay cinco animales de cada grupo, más dos venenosos; las crías parecen citadas para completar un paralelismo:

1 lobo / cordero	2 pantera / cabrito	3 novillo / león	4 chiquillo	5 vaca / oso
	6 crías	7 león / buey	8 niño / áspid	9 criatura / serpiente

Los verbos son:

1 convivir	2 tumbarse	3 engordar	4 pastorear	
5 pastar	6 tumbarse	7 comer paja	8 jugar	9 meter la mano

En este esquema, un ingenio paciente podría encontrar muchas correspondencias; por ejemplo: 1.2: cordero-cabrito; 1.5: *z*^{e}*ʾēb-dōb;* 2.6: tumbarse; 3.7: novillo-buey, cachorro de león-león; 4.8: chiquillo-niño, etc. Todas estas y otras posibles correspondencias, o no son muy seguras, o son poco significativas. Mucho más importante es observar que donde falla algo en el esquema, encontramos el tema de la niñez: cuando falta una pareja para el paralelismo perfecto, se meten en escena las crías; si falta una bina en el puesto cuatro, es que lo ocupa un zagal, que él solo va detrás pastoreando las tres binas precedentes; cuando se dilata la medida del último elemento es por la complacencia en contemplar al niño jugando indemne con animales venenosos. Esto es significativo.

Finalmente, aunque cada animal no revista un sentido simbólico, todo el conjunto es una descripción ideal de un mundo elemental y maravilloso. Tras el mundo elemental de las plantas, el

[21] W. Popper, con su sistema, iguala y uniforma el esquema; Procksch encuentra huellas de humor en algunos detalles, como las crías y el león comiendo paja.

poeta maneja el mundo elemental de los animales, con una referencia implícita a la paz del paraíso.

El *niño*. Ya hemos visto destacarse en importancia el tema del niño sobre el fondo del esquema regular. ¿A qué se debe tal importancia inesperada? ¿A un estado peculiar del poeta, cuando escribe su poema, o a un sentido más profundo y trascendente? En el primer caso decimos: los animales se han vuelto tan mansos, que basta un chiquillo para pastorearlos (¿bastaría una persona mayor para pastorear animales salvajes?). En el segundo caso sospechamos: ¿no se habrán vuelto mansas las fieras precisamente por la presencia del niño pastor? ¿No será el juego del niño lo que hace inofensivos a los animales venenosos?

No me aventuro a responder. «Chiquillo, niño, criatura» están sin artículo determinado. Hay cierta semejanza entre el «retoño» que gobierna sabiamente y el muchacho que pastorea fácilmente. «Niño» (literalmente «mamón») es en hebreo *yônēq,* palabra que se emplea también para los brotes o «retoños» de árbol (Is 53,2; Ez 17,22; Os 14,7; Sal 80,12; Job 8,16; 14,7; 15,30)[22].

Sin responder a las dudas precedentes, podemos afirmar que el tema del niño es importante en el poema y que armoniza bien con los mundos elementales.

El *gobierno ideal*. Esta descripción no parece muy original o inspirada; es, en cambio, muy regular y cuadrada. Pocos verbos: *špṭ* (× 2), *ykḥ* (× 2), *nkh, mwt* (menos *špṭ,* en Hiphil); sustantivos algo genéricos: *ṣdq* (× 2), *myšwr, ʾmwnh;* es decir, poco dinamismo y precisión; además, una amorosa insistencia en repeticiones, con movimiento lento. Compensan otros detalles dignos de mención: la *corporeidad* del gobernante (hasta ahora en imagen vegetal), de quien refiere «ojos y oídos, boca y labios, lomos y cintura»; «justicia y fidelidad» se hacen corpóreos en la metáfora de la «banda» o ceñidor, y el cetro en su misma boca. La *sinonimia* constante, y la disposición de miembros sinónimos casi invariable, según la siguiente fórmula:

3b	a b c d a b c d	4a	d e f d e f	4b	d f e c e c d f	5	e k c e k c

[22] Procksch interpreta que *yônēq* es la semilla de la mujer, ya en paz con la serpiente *(peten)*. Quizá haya una vaga referencia, pero es de notar que el poeta evita los términos *zeraʿ* y *nāḥāš,* y que en Gn 3 no se habla de una paz, sino de una victoria que destruye a la serpiente.

La casi absoluta regularidad nos dice el orden tranquilo del gobierno, levemente alterado en el verso ocupado por los perversos (4b). Además, hay un claro y medido movimiento de *antítesis* en tres versos: 3b: «no juzgará...», 4a: «sino que juzgará... a los pobres», 4b: «pero matará a los malvados», y en el v. 5, el pausado movimiento reposa sintéticamente.

Se podrían encontrar correspondencias particulares entre las piezas del gobierno y los espíritus (fortaleza-herirá, consejo-juzgará); pero más seguro es contentarse con una correspondencia en bloque: de la plenitud del espíritu brota la perfección del gobierno. Es curioso que mientras los animales salvajes son pacificados, los hombres perversos tienen que ser extirpados.

El *viento*. Es otra criatura elemental, pero no es tan seguro que lo tenga presente el poeta. No basta observar que *rûaḥ* es «espíritu, viento»; habría que demostrar que en aquella época la imagen no se había lexicalizado, como nuestros «ánimo, alma, espíritu» [23].

Ahora bien: una imagen lexicalizada puede actualizarse de nuevo por la virtud poética, y un análisis estilístico nos podrá mostrar si tal sucede en el presente poema. (Usemos aquí el término «aliento»):

Se posará sobre él el aliento de Yahvé:
  aliento de sensatez e inteligencia,
  aliento de valor y de prudencia,
aliento de conocimiento y respeto de Yahvé.

El verbo «posarse» es inesperado y despierta la atención hacia la paradoja de un viento que se posa; el aliento de Dios, que en una ocasión «aletea sobre las aguas» (Gn 1,2), que embiste a los jueces carismáticos (Jue 11,29; 14,6.19; 15,14; 1 Sm 11,6), aquí se posa sobre un retoño. En cuatro hemistiquios encontramos cuatro *rûaḥ* con rimas cruzadas —*Yahweh-bînâ-gebûrâ-Yahweh* [24]—, lo cual muy bien puede recordar los cuatro vientos cruzados de los cuatro puntos cardinales (que es uno de los sentidos de *rûaḥ*, y los encontramos en Dn 7,2; como decimos nosotros, «la rosa de los vientos»). El ritmo es quiástico: 4 + 3 3 + 4.

En resumen, o patente y pretendida, o latente e insinuada, la

[23] H. Seidler, *Allgemeine Stilistik* (Gotinga 1953) 80-88, dedica un capítulo entero a este problema: «La actualización de los valores estilísticos».

[24] W. Popper conserva una rima, *insight-might,* y deja la otra.

imagen del viento está actualizada en el poema; y concuerda bien con las otras criaturas elementales.

(En general, los autores prefieren atenerse al número 6, tres binas, o al tradicional de 7.)

El *agua*. La encontramos en el colofón. Después de la hermosa descripción concreta de animales y niños, un verso algo genérico sirve para resumir: «No harán daño ni estrago por todo mi Monte Santo»; la razón es «porque está el país lleno del conocimiento del Señor como las aguas colman el mar».

Tenemos una imagen introducida como comparación, *k*^{e}; procedimiento relativamente poco frecuente [25]. En el capítulo 9, el gozo llevaba dos comparaciones: «como se goza en la siega, como se alegran los que se reparten el botín»; ya observamos su función en el todo; podemos añadir que vienen cerrando el primer grupo de versos antes de la serie de los tres *kî;* eran comparaciones importantes en el poema del gozo exultante, y no tenían función descriptiva, sino de expresar el gozo hondo comparándolo con dos gozos elementales. En el capítulo 11, la comparación llega al final, intensamente subrayada por el recurso sonoro de acumular el sonido *m* —*kammayim layyām m*^{e}*kassîm*— y por el ritmo ensanchado 2 + 2 + 3.

Si en algún caso se pueden medir con claridad intelectual los términos de una imagen, suele ser en la forma de comparación. Con ese sistema encontraríamos la relación: tierra = mar, conocimiento de Dios = aguas, llenar = cubrir, colmar. Pero con esto no hemos llegado a lo mejor de la imagen: sintácticamente, las igualdades fallan, pues «tierra» es sujeto de verbo intransitivo; «conocimiento» es complemento, mientras «mar» es complemento y «aguas» sujeto del participio Piel. Algunos comentadores (Delitzsch, Dillmann) aclaran «cómo las aguas recubren el fondo del mar», aclaración poco útil, porque *yām* no significa precisamente «el fondo del mar».

Lo que pasa es que muchas veces la explicación lógica, racional, de una imagen pierde lo mejor de su valor poético. Al final del poema a la paz, presidido por el sosiego, siente el poeta una emoción de «plenitud», la gran plenitud del «sentido religioso» derramado sobre la tierra; y para expresar esa emoción de plenitud acude al símbolo de esa plenitud impresionante que es el mar; sin apu-

[25] Caso excepcional por su abundancia, el capítulo 2 de Joel. La comparación es recurso ordinario en la literatura sapiencial y apocalíptica.

rarse porque la lógica sintáctica cojee levemente. Sereno y sosegado final para un poema todo él de plenitud.

5. *Comparaciones*

La imagen *vegetal* es frecuente en la Biblia. El motivo del «renuevo» como símbolo mesiánico ha cuajado principalmente en el término *ṣemaḥ*. Lo encontramos en Is 4,2, paralelo de *p^{e}rî,* en un contexto en que Yahvé renueva los prodigios del Éxodo. Jeremías repite dos veces la fórmula 23,5; 33,15. Más interesante el primero: tras la amenaza a los malos pastores del pueblo, viene la promesa de un «germen» justo que gobernará justamente; es decir, tema semejante al de Isaías, pero a enorme distancia poética. Zacarías convierte la imagen en nombre propio, conservando un valor designativo y alusivo: «mi siervo Germen» (3,8); «un varón que se llama Germen» (6,12).

Is 61,1-11 es un poema de restauración. Comienza con «espíritu de Yahvé» sobre el Ungido, quien predica liberación a los desamparados, llama a los elegidos «terebintos de justicia, plantación ornamental de Yahvé», anuncia la prestación de los extranjeros «para apacentar tus ganados», presenta a Yahvé «amador del derecho», nombra a la descendencia en términos vegetales *(zeraʿ, ṣ^{e}ʾĕṣāʾîm),* presenta al Ungido «vestido de salvación y justicia», «como un novio se viste de gala, como una novia se adorna de joyas» (notar la forma de comparación), y como razón del bienestar se aduce la abundancia de la justicia: «Como la tierra emite su germen, como el jardín germina su simiente, así el Señor Yahvé hará germinar la justicia y la gloria ante todos los pueblos» (61,11). Como se ve, hay unas cuantas imitaciones y coincidencias, sobre todo en el «espíritu» inicial, en la repetición de imágenes vegetales, en la razón última, «la justicia», introducida por comparación. La técnica estilística de la comparación es diversa (recordar el «ceñidor» y las «aguas»), y es sobre todo diversa la construcción y la unidad interna del poema, superiores sin duda en el capítulo 11.

La *paz animal* la encontramos en Os 2,20; ha precedido una amenaza de destrucción en la que no falta la desolación vegetal, después viene una restauración en los términos nómadas de la vuelta a Egipto, con fidelidad conyugal del pueblo para con Yahvé, y el concierto se extiende a los animales, cielos y tierra: «Aquel día haré pacto con las bestias del campo, con las aves del cielo, con los reptiles de la tierra... Escucharé al cielo, éste escuchará a la tierra,

la tierra escuchará al trigo y al vino y al aceite, y éstos escucharán a Yezrael» (2,20.23-24). El contexto es distinto: los animales están presentes según la clasificación ordinaria: «fieras, aves, reptiles», sin más concreción; la sustancia poética es aquí esa fidelidad conyugal que desborda y contagia —por obra de Yahvé— a los animales, al cielo y a la tierra.

Ezequiel describe el pecado y la restauración con la imagen de los malos pastores y del buen pastor, que será el mismo Yahvé y su siervo David, y entre las promesas de la restauración, una se refiere a las fieras, enemigo normal de las ovejas: «Haré pacto de paz con ellas, expulsaré de la tierra las fieras salvajes, y habitarán confiadas en el desierto y reposarán en el bosque... y derramaré a su tiempo lluvias...» (34,25ss). Las fieras son un elemento marginal, coherente en la imagen de rebaño, que no hacen las paces, sino que son expulsadas. Las bestias feroces son elemento de castigo en el capítulo 14 de Ezequiel.

También Is 65,25 reproduce casi a la letra dos binas de animales en paz: «El lobo y el cordero pastarán juntos, el león y el buey comerán paja», pura cita en un contexto que se complace en la promesa y los gozos de la longevidad.

La imagen marina la encontramos casi a la letra en Hab 2,14, con menos sonoridad y quizá con más lógica: *kammayim y^{e}kassû ʿal-yām;* en una letanía o serie de ayes —«Ay de... ay de...»—, el verso disuena totalmente [26].

6. *El estandarte*

En el libro actual de Isaías viene a continuación otro cuadro poético, articulado y ligado con el anterior con el empalme débil «aquel día» y la repetición de «Jesé». Por un momento voy a prescindir del problema de la autenticidad y pertenencia, para prolongar el análisis estilístico. Metódicamente me dejo llevar del que puso aquí este nuevo cuadro.

Correspondencias. Corrigiendo el verso 15ab en un paralelismo, «secará Yahvé la lengua del mar y alzará su mano contra el río», y aceptando como adición el 11c (cosa dudosa), nos quedarían 14 ver-

[26] Es instructivo ver cómo juzga Duhm al poeta que comenta: el v. 9 de Isaías es adición de un redactor; la mitad está tomada de Is 65,25b y la otra mitad de Hab 2,14. A Duhm lo que le interesa es poderle quitar el verso final a Isaías; la crítica se hace cirugía (y no estética).

sos que corresponden exactamente a los 14 de la primera parte. Esta equivalencia es bastante dudosa, y no insistiré en ella.

Más claras son las correspondencias temáticas:

retoño	estandarte	1	10
espíritu de Yahvé	mano de Yahvé	2	11.15
gobierno justo	conquistas	3-5	14
paz animal	Efraín y Judá reconciliados	6-7	13
(mete la mano en la hura	echará mano a Edom y Moab)	(8	14)

Y un par de correspondencias verbales: *nāḇâ-m^{e}nûḇâ* (2a 10b) y *hikkâ-hikkāhû* (4b 15c).

Diferencias. No se puede hablar de alegoría, aunque haya correspondencias. Tampoco es exacto hablar de un símbolo (vv. 1-9) y su explicación (vv. 10-16). Se trata más bien de un díptico, de dos divisiones paralelas y diferentes: una paradisíaca y maravillosa, sin tiempo ni espacio definidos; otra histórica, situada en precisa geografía; una en la zona de «naturaleza» —vegetal, animal, niños—, con un gobierno ideal; otra en la zona humana de la diáspora, el doble reino, las naciones. Esto indica una diferente actitud creadora, un distinto impulso de inspiración. El empalme de los dos cuadros resulta más bien extrínseco, porque ambos tienen un carácter de unidad conclusa. La unión sería posterior, realizada por ese artificio patente: la raíz se hace estandarte.

La calidad poética es inferior en esta segunda parte: notemos qué poco avanza en las tres primeras estrofas o dísticos. Después del giro inicial, «la raíz estandarte», que extiende el horizonte hacia las gentes, se estrecha de nuevo la visión al pueblo, con prolija reiteración. La reconciliación de los dos reinos está dicha en una sinonimia pobre y repetida; las conquistas siguientes, en cuatro tiempos, ofrecen algunas paronomasias y poco más. Las dos últimas estrofas o dísticos recobran la inspiración, una inspiración literaria bebida en las narraciones nacionales del Éxodo, con acierto en las imágenes, sin reiteraciones molestas.

Sin embargo, apartándonos un poco del cuadro, para una visión de conjunto, descubrimos un nuevo valor artístico. Hay una clara insistencia en el sentido de totalidad: los gentiles, los dispersos, los dos reinos, las conquistas; todas las piezas quebradas o disgregadas vuelven a reunirse para recomponer la gran figura armoniosa; y todo lo realiza ese estandarte prodigioso, visible en toda la tierra, y la mano de Yahvé, poderosa por encima de los tiempos. Es una

visión histórica grandiosa y serena; un ansia o sueño nacional, que se remonta no tanto a visiones de fantasía, en un reino maravilloso, cuanto al tiempo del máximo esplendor nacional. Esta visión de amplitud serena no desdice del cuadro armonioso descrito en la primera parte del capítulo.

Autor y composición. Aparte de las diferencias ya señaladas, notemos los grupos cuaternarios tan característicos de Is 40-55, la construcción algo débil, la inspiración bebida en el Éxodo, rasgo típico de Is 40-55. Colocado este poema entre dos campos de atracción, Isaías (1-33) e Isaías Segundo (40-55), indudablemente es arrastrado hacia el último. Pero el autor ha compuesto el poema como una segunda parte del anterior, complaciéndose en algunas correspondencias, y ha logrado entonar las dos piezas diversas. El tono tranquilo y sosegado, que brota de la regularidad y casi uniformidad, que evita imágenes brillantes y detalles llamativos, es semejante al tono que preside el cuadro primero. La emoción de plenitud del primer cuadro encuentra cierta equivalencia en el sentimiento de amplitud y totalidad del segundo. Emoción más recogida y honda en el primero, más general e impersonal en el segundo. Y el tema fundamental de la paz es el mismo, aunque realizado en planos del todo diversos.

Conscientes de la diferente mano y de la diferente categoría poética, todavía podemos leer o contemplar los dos cuadros como miembros de un díptico religioso.

8

Is 10,27b-32: ANALISIS ESTILISTICO

27b Sube del lado de Rimón,
28 llega hasta Ayat,
atraviesa Migrón,
revista las armas en Micmás.
29 Desfilan por el desfiladero,
hacen noche en la Loma;
alarmada está Ramá,
Loma de Saúl ha huido.
30 ¡Clama a voces, Villa de Galín,
escúchala, Lais;
contesta, Anatot!
31 Madmená va desbandada,
los vecinos de Guebín buscan refugio.
32 Hoy mismo hace alto en Nob, y ya agita la mano
contra el monte de Sión, la colina de Jerusalén.

Leo 27b según la corrección textual de Duhm, Gray y otros. En 30c leo imperativo con gran parte de los comentadores, ya desde Lowth.

1. *Geografía y literatura*

Éste es uno de los poemas que dedica Isaías al Imperio asirio; al menos, uno de los poemas incluidos en el llamado libro de Isaías. En una primera lectura nos resulta extraño; difícilmente lo catalogamos como poesía. Pero la sorpresa y extrañeza inicial puede aceptarse como desafío. Abandonemos por un rato nuestras convenciones poéticas si queremos apreciar otros modos culturales de hacer poesía. No pretendo defender que éste sea un poema excelso, impresionante; sí quiero descubrir y exponer sus procedimientos principales.

El poema, surtido de nombres locales, es plato fuerte para topógrafos palestinenses, entre los cuales destaca G. H. Dalman, que le ha dedicado un puntual estudio de más de veinte páginas, con

un mapa de la campaña [1]. Y, dado el carácter topográfico de la pieza, muchos exegetas han incorporado en sus comentarios noticias precisas o eruditas discusiones sobre cada uno de los topónimos.

El problema geográfico planteaba un segundo problema de más alcance: la *objetividad* del poema. ¿Se trata de una campaña real, registrada minuciosamente por el poeta, o se trata de una creación de la fantasía que fabrica una campaña con nombres reales? Los comentadores se dividieron en la respuesta: la invasión histórica de Senaquerib siguió otro itinerario, y el acceso señalado por Isaías parece poco estratégico; por tanto, se trata de una ficción poética cuyo contenido objetivo es «representar lo súbito de la invasión» (Condamin). Pero Dalman mostró que el itinerario es ideal para un ataque por sorpresa y, por lo mismo, será verdadero o muy verosímil.

El segundo problema —ficción o realidad— pudo provocar el *análisis literario* del poema: si real, para determinar la figura artística impuesta por el poema; si ficción, para encontrar las razones y procedimientos del poeta. Pero por este campo apenas entraron críticos y comentadores.

Sobre el valor literario del poema podemos espigar entre los exegetas valoraciones genéricas o intentos de caracterización abreviada [2]:

«El estilo breve y cortado se vuelve repentinamente [en el v. 32] más solemne, más lleno y amplio» (Knabenbauer).

«Con lenguaje fresco y vivaz se sigue aquí la marcha» (J. Hirsch).

«La descripción, desde el punto de vista estético, pertenece a la mejor poesía descriptiva que haya producido la poesía humana... Hasta el v. 32a avanza el discurso en pasos presurosos, arrolladores; después se vuelve titubeante y como palpitante de zozobra» (Delitzsch).

«El cuadro emocionante del avance del conquistador» (Condamin).

«En un poema jadeante describe Isaías el avance fulminante» (Steinmann).

[1] G. H. Dalman, *Palästinische Wege und die Bedrohung Jerusalems nach Jes 10:* PJB 12 (1916) 37-57. En su comentario de 1972, Wildberger cita una serie de autores y ofrece un mapa hipotético del avance. Noto en la lista dos artículos de Andrés Fernández Truyols en «Estudios Eclesiásticos» 10 (131) 339-348, y en *Miscellanea Biblica B. Ubach* (Montserrat 1953) 138-142.

[2] En los respectivos comentarios.

Aunque Delitzsch caracteriza con más detalle y acierto, no nos bastan estas observaciones distantes; hay que aplicar el análisis estilístico a la pieza, a sus procedimientos principales.

Sobre los procedimientos sonoros, fundamentales en el poema, recojo algunos testimonios:

Procksch ha escuchado, o quizá sólo observado, una paronomasia: *'ăniyyâ 'ănātôt* (ya escuchada por nuestro Maluenda y por otros), y la declara casual, «un juego de palabras no buscado». Gray, con dejo polémico, quiere reducir las paronomasias: «el número de juegos de palabras ha sido exagerado». Wade es más generoso, sin concretar. Dennefeld concedía más «con bastantes juegos de palabras». Dillmann observaba genéricamente: «hay que prestar atención a las asonancias». Steinmann subraya: «En varios nombres de esas aldeas encontraba ocasión para asonancias... El profeta no los tomaba como materia para juegos de palabras, sino que descubría los presagios fatídicos de los que los topónimos estaban siniestramente cargados». Y Penna no se decide claramente: «Es una serie de nombres propios, unidos con pocas palabras, que no pocas veces producen paronomasias o aliteraciones ciertamente buscadas... las paronomasias se pueden juzgar de modo diverso... No se puede excluir cierto artificio literario que quizá haya empujado a segundo plano la preocupación geográfica».

Más atención dedicaron al asunto Duhm y Marti. El primero muestra en su traducción cómo ha escuchado múltiples paronomasias en el original y cómo logra reproducirlas en alemán; de donde toma pie para negar la autenticidad del poema: «La entera descripción me parece demasiado juguetona para ser atribuida a Isaías». Marti amplía el argumento: «Es dudoso si se puede atribuir a Isaías semejante juego con el sonido y el significado de topónimos. Isaías emplea paronomasias breves e incisivas en puntos salientes para hacer inolvidables sus palabras: 5,7; 6,11; 7,9. Pero no encontramos en él ningún ejemplo cierto de semejante divertimiento y tintineo, en varios versos seguidos y sin ganar nada para el contenido... En el pasaje semejante de Miq 1,10-15 no se trata de un avance militar, y las asonancias son menos rebuscadas y más serias».

Los dos últimos autores han sabido, al menos, observar el hecho estilístico. Pero el levantarse a árbitros de estilo, para decidir los procedimientos estilísticos dignos o indignos de un poeta semita de hace veintiséis siglos, es una función peligrosa. Además, hay que considerar que el presente poema es una variación del tema «El avance de Asur», y un poeta puede muy bien emplear por sistema

un recurso para desarrollar una nueva variación (otras variaciones: 5,26-29; 8,6-8; 7,18-19).

2. *El factor sonoro*

Un factor estilístico dominante en el poema es la paronomasia o explotación del significado que sugiere al oído o al ingenio el topónimo [3]. Algunos casos son patentes (ofrezco una transliteración para facilitar la percepción del lector no experto en lengua hebrea):

ʿābᵉrû maʿbārâ	*ʿăniyyâ ʿănātôt*
mālôn lānû	*nādᵉdâ madmēnâ*
ḥārᵉdâ hārāmâ	*bᵉnōb ... yᵉnōpēp*
ṣahălî qôlēk bat-gallîm	*gebaʿ mālôn lānû*
	gibʿat šāʾûl nāsâ

Otros casos están apoyados por la serie, especialmente teniendo en cuenta otras equivalencias sonoras accesibles a un oído hebreo: *ʿ/g, k/q*. Hay que añadir la multiplicación de la vocal *o*, breve y larga, al final:

ʿôd hayyôm bᵉnōb laʿămōd
yᵉnōpēp yādô har bat-ṣiyyôn

Una sensibilidad moderna explica esta pieza de virtuosismo fonético con dos posibles categorías: para un efecto cómico (como tantos juegos de palabras) o por convención de escuela manierista.

Un lector español podría imaginar y escuchar la descripción de una invasión y avance desde la costa septentrional hacia el centro en los siguientes términos:

Saltan a Santander, a Palencia se abalanzan
—Salamanca se lamenta, Valladolid va llorando—
Ávila está velando mientras Segovia se agobia.
En Guadalajara aligeran.
Madrid está medroso. Atajan por el Tajo,
trepan por el talud de Toledo y alcanzan el Alcázar.

Sea lo que sea del ejemplo castellano, fabricado *ad hoc*, no podemos tomar en broma el patético poema de Isaías. Que nos

[3] Sobre el tema tenemos hoy un estudio monográfico de A. Strus, *Nomen-Omen* (AnBib 80; Roma 1978). Del mismo autor, *Interprétation des noms propres dans les oracles contre les nations:* VTS 36 (1985) 272-285.

parezca recurso manierístico no sería descrédito para el profeta, si bien su poesía es de corte clásico. La verdadera solución es trasladarnos a la sensibilidad de entonces. Las etimologías populares y las aliteraciones con los nombres propios son frecuentes en la Biblia; lo infrecuente es tomar el recurso como base estilística de todo un poema, cosa que han hecho Isaías y su contemporáneo Miqueas en el apogeo de la literatura hebrea. Probablemente, el poeta eleva a categoría erudita y refleja lo que ya existía en las canciones populares: para los oyentes de Isaías (no lectores, sino oyentes, porque los poemas se componen para ser escuchados, y sólo nuestra mala costumbre moderna nos enseña a leer las partituras poéticas en silencio), el poema pudo resultar sorprendente y además patético.

El recurso es frecuente en otros profetas: Mošé Ibn ʿEzra, que sabía escuchar la poesía hebrea y analizarla, ha registrado una serie de ejemplos: Miq 1,10.14.15; Is 32,19; Miq 4,14; Sof 2,4; Jr 48,2; Zac 9,3, etc. A. Díez Macho, en «Sefarad» 8 (1948) 293-321; 9 (1949) 269-309, añade otros: Miq 1,11.13; Is 15,9; 17,2; 21,2; 63,1-2; Jr 6,1; Ez 25,16; Am 5,5. Y se podrían añadir otros, como Is 1,10; 11,14; 15,2; 16,11; 17,1; 65,11-12; Jr 47,4; 48,4.13. Más ejemplos pueden encontrarse en el «Índice de temas literarios» de nuestro libro *Profetas* (2 vols.; Ed. Cristiandad, Madrid [2]1987), bajo el concepto «Paronomasia».

Más aún, esta práctica profética de sacar partido a la fonética de ciudades y naciones no es más que un caso mínimo de toda la práctica poética de los hebreos, atentos, casi hasta el virtuosismo, a las cualidades sonoras del lenguaje poético. No es posible mostrarlo en un breve artículo, y el tratado amplio está por escribir [4].

3. *Disposición dinámica*

El segundo recurso poético es la *disposición descriptiva dinámica.* Una mera enumeración de localidades, aunque pueda ser sugestiva para el público local, difícilmente llega a categoría literaria. Una primera estilización es el número de las localidades: catorce (Jirku: ZAW 48, 1930, 230, cuenta sólo doce). La clave del movimiento rápido son los verbos: sube, llega, desfila, pasa revista (leve parada), atraviesa, pernocta (parada). Reacción de los pueblos próximos: tiembla, huye, ¡grita, escucha, contesta!, se desbanda, huye.

[4] En mi libro *Estudios de poética hebrea* (Barcelona 1962) dedico un capítulo a la estilística del material sonoro, con bibliografía comentada.

Un alto (el último) y ya tiende la mano. No es simple enumeración de frases breves, semejantes, cada una provista de su verbo. El movimiento es rápido, pero no de regularidad cronométrica. Primero, porque el enemigo hace dos paradas en la marcha, y es enfático notar que todo el avance sucede en un día y sólo se interpone una noche. Segundo, cambia el punto de vista: el poeta contempla el avance, en que el sujeto es el enemigo; después contempla el desconcierto, en que el sujeto son las ciudades de Judá. Tercero, avance y noche ocupan seis acciones, siete verbos articulan la reacción judía, concluye el séptimo verbo del conquistador; así resulta una distribución irregular de 6 + 7 + 1, que, sin menoscabo de la velocidad, difiere y deja pendiente el desenlace.

El poema no será extraordinario, quizá no sea de nuestro gusto; pero tiene un neto perfil estilístico, que resaltaría al compararlo con otras descripciones de avances militares. Ya he citado tres del libro de Isaías. Repasemos otros ejemplos.

Jeremías entrevera unas pinceladas visuales, medianamente precisas, entre invitaciones, explicaciones y alguna intervención lírica. Puede leerse el bloque íntegro, Jr 4,5-18, del que entresaco algunos versos:

7 Sube el león de la maleza, sale de su guarida:
está en marcha un asesino de pueblos,
para arrasar tu país
e incendiar tus ciudades dejándolas despobladas.
11 Un viento sopla de las dunas del desierto
hacia la capital de mi pueblo:
no viento de aventar ni de cribar,
sino viento huracanado a mis órdenes.
13 Miradle avanzar como una nube,
sus carrozas como un huracán,
sus caballos son más rápidos que águilas...
16 De tierra lejana llega el enemigo
lanzando gritos contra los poblados de Judá;
17 como guardas de campo te cercan...

Se suceden transformaciones en imágenes: sube el león, un viento sopla, avanza como una nube. Se sugiere el movimiento rápido, desde lejos, pero sin concreción topográfica. Interesa más la emoción que la descripción.

El siguiente ejemplo, también del libro de Jeremías (47,2-3), ofrece en breve díptico el avance enemigo y el desaliento de los

judíos, o sea, los mismos elementos de Is 10,28-32. El autor de estos versos comienza sintetizando el avance en una imagen que puede depender de Is 8,6-8. Salta inmediatamente a la presencia, que ofrece con el punto de vista de un estrépito escuchado —este cambio de punto de vista es muy eficaz—; después se concentra en un solo dato, intensamente humano.

47,2 Mira las aguas creciendo en el norte,
ya son un torrente, una avenida que inunda
el país y sus habitantes, la ciudad y sus vecinos.
Gritan los hombres, gimen los habitantes del país,
3 al oír el estrépito de los cascos de los corceles,
el retumbo de los carros, el fragor de las ruedas.
Los padres, ya sin fuerzas, no miran por sus hijos.

Creo que este modo de poetizar nos resulta más fácil y próximo.

Volviendo al poema de Isaías, resumo: de la fusión de los recursos estilísticos, concreción geográfica sugerente para el público, las paronomasias («nomen omen», los nombres se vuelven fatídicos) y la descripción del movimiento rápido y calculado, resulta una pieza literaria original, poderosa. Aunque el poeta entra líricamente en escena, con los imperativos que increpan a las aldeas, conserva la distancia para componer un conjunto ordenado y abarcable. La concisión y la composición armónica son cualidades sobresalientes de Isaías; la irrupción lírica en la acción es más frecuente en Jeremías.

Para repetir un mismo tema con tanta variedad no basta el caudal de la inspiración poética; hace falta un dominio grande de múltiples recursos estilísticos, hay que manejar con madurez la lengua y sus posibilidades, hay que conocer el oficio de escritor. Sería ilusión hablar aquí de improvisación poética, donde la inspiración está conjugada con la maestría artesana. Y esta actividad concuerda mucho mejor con un poeta-escritor (de «clerecía») que con un poeta (de «juglaría») que declamase sin escribir. En cualquier caso, la recitación en voz alta, quizá con una técnica elaborada en el gremio de los profetas, es indispensable. Si queremos apreciar debidamente la poesía profética tenemos que educar el oído y aprender a escuchar [5].

[5] Este artículo ha sido reelaborado para evitar repeticiones dentro del presente volumen. Lo suprimido está compensado con otros datos comparativos.

9

ARTE NARRATIVA EN EL LIBRO DE LOS JUECES

I. EL TEMA

1. *El punto de partida de «Mimesis»*

E. Auerbach comienza su ya clásico libro *Mimesis* [1] con una comparación estilística entre Homero y el Elohísta. Contrapone la «cicatriz de Ulises» al sacrificio de Isaac, para elaborar primero contrastes llamativos, después diferencias más finas y, por último, características que desbordan el mero estilo.

Al comenzar con observaciones sobre el lenguaje, se asegura contra afirmaciones vagas [2]. Pero no le interesa la simple constatación o la catalogación mecánica, sino que practica un auténtico análisis estilístico [3]. Procura reducir los fenómenos a un denomina-

[1] Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Berna 1946), traducida a muchas lenguas. H. Hatzfeldt alaba la perspectiva histórica: «Aunque demasiado ansioso de probar la dudosa tesis del estilo figurativo, escribió la historia ideal del estilo realista desde Homero hasta Proust sobre una extensa base comparativa» *(Bibliografía crítica de la nueva estilística,* n. 1275, Madrid 1955). Kayser, que no acepta la tesis histórica, alaba las interpretaciones individuales: «Lo esencial son sus interpretaciones penetrantes. El arte con que Auerbach describe cada vez la composición del mundo poético, el modo como penetra hasta las fuerzas configuradoras partiendo de los últimos detalles de la forma —perspectiva, sintaxis, vocabulario, ramificaciones verbales y rítmicas—, el arte con que analiza el estilo y el concepto de estilo que en ello actúa, exigen que mencionemos aquí su obra enfáticamente» *(Interpretación y análisis de la obra literaria,* Gredos, Madrid [7]1965, 391).

[2] El lenguaje resulta así el vínculo entre la filología y la historia literaria. La línea marcada por De Saussure, Bally, Vossler, Spitzer, Dámaso Alonso (con todos sus cambios) muestra la lealtad al lenguaje. Véase M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft,* en *Wissenschaftliche Forschungsberichte,* vol. 3 (Berna 1951), espec. III, 1: «Literatura y lenguaje».

[3] Si bien se trata de análisis estilístico como instrumento para una investigación histórica. «En los mejores ejemplos de este método, como en los trabajos de E. Auerbach, aparece evidente la exigencia de superar los confi-

dor común. Partiendo de datos lingüísticos, avanza hasta técnicas de estilo, actitud, mentalidad. El estudio se ciñe a lo concreto y palpable, consiguiendo anchura y profundidad.

Sobre la *Odisea* leemos: «En estilo directo, fluido, detallado... está bien clara la relación sintáctica entre las partes... una interrupción de más de setenta versos... abundancia de conjunciones, adverbios, partículas y otros recursos sintácticos, todos bien definidos y graduados en su significación... a la palabra cicatriz sigue inmediatamente una oración de relativo... se ensancha en un inciso sintáctico más amplio...». Así son las observaciones de lenguaje; ¿quién las discutirá? Escuchemos su significado, midamos su alcance, para apreciar el método de Auerbach: «Definidos con claridad, iluminados con intensidad y regularidad, están parados o se mueven hombres y objetos dentro de un espacio abarcable... la tensión es débil en los poemas homéricos... lo más radical parece residir en el impulso fundamental del estilo homérico, que procura presentar los fenómenos bien configurados, visibles y palpables en todas sus partes, bien definidos en sus circunstancias de espacio y tiempo... El paso de los fenómenos sucede en primer plano...».

Interesa a Auerbach no tanto lo individual de un relato (unos 150 versos de la *Odisea)* cuanto lo típico, en este caso el estilo homérico. La cicatriz de Ulises muestra ejemplarmente un arte de presentación a la que corresponde una actitud narrativa [4].

En el Elohísta encuentra él un universo formal completamente diferente. De nuevo, entresaca aspectos lingüísticos, los interpreta, los reduce a común denominador. Como los dos análisis se ordenan uno a otro, recibe el segundo su precisión del primero. También resalta lo típico en el segundo. El método comparativo permite importantes observaciones negativas.

nes de cada texto, para abrirse a un panorama histórico más vasto, y de usar para ello el análisis estilístico como instrumento subordinado o como comprobación»; N. Sapegno, *Prospettive della storiografia letteraria:* «Ulisse» 6 (1960) 24.

[4] W. Kayser ha elaborado el concepto de «actitud». «El concepto de actitud significa: en cuanto al contenido, en el sentido más amplio, la postura psíquica desde la cual se habla; en cuanto a la forma, la unidad de dicha postura; en cuanto a la función, la propiedad y (si no nos asusta el término) el artificio de dicha postura. Todo análisis descubre una actitud... En conclusión, estilo significa: visto desde fuera, la unidad y unicidad de la figura; visto desde dentro, la unidad y unicidad de la percepción, o sea, una actitud definida» (W. Kayser, *op. cit.,* pp. 386ss).

«¿De dónde viene Dios? ¿Desde dónde se dirige a Abrahán? No se dice... ¿Dónde se encuentra Abrahán? No lo sabemos... De los dos interlocutores sólo se perciben las palabras, breves, recortadas, sin preparación, chocando entre sí... sin incisos, en pocas sentencias principales cuya unión sintáctica es muy débil. Sólo se ilumina lo que se tiene que conocer aquí y ahora, dentro de la acción... Frente a este ejemplo contrastado se puede apreciar lo que significan los adjetivos descriptivos y las digresiones de los poemas homéricos...: impiden el acceso de una tensión oprimente...».

La caracterización contrapuesta de los dos relatos, que representan dos estilos y dos mundos, se prolonga hasta el final del capítulo, donde Auerbach puede ofrecer una comparación bien contrastada. Me parece importante, no sólo para mi estudio limitado, sino también para un estudio sistemático del arte narrativa bíblica. Por eso cito el párrafo: «Hemos comparado los dos textos, y con ellos los dos estilos que encarnan, para obtener un punto de partida para estudiar la representación de la realidad de la cultura europea. Los dos estilos representan en su oposición dos tipos fundamentales: a un lado, descripción, iluminación regular, unión sin lagunas, expresión libre, primer plano, univocidad, limitación en el desarrollo histórico y en los problemas humanos; al otro lado, resalte de unos aspectos y oscurecimiento de otros, desgarre *(Abgerissenheit)*, eficacia sugestiva de lo no pronunciado, segundo plano, pretensión de historia universal, elaboración del proceso histórico y penetración en los problemas».

Sacando de casos concretos lo típico, comparándolos con otros casos concretos que muestran también lo típico, logra Auerbach escribir en 19 capítulos y con 50 ejemplos una historia del arte narrativa de Occidente. El subtítulo del libro es: «Representación de la realidad en la literatura occidental». Si los análisis particulares son escuetos, los resultados de conjunto son de ancho alcance. Semejante libro era posible para el campo de la literatura occidental porque le habían precedido múltiples investigaciones. No podríamos abordar una empresa semejante en el Antiguo Testamento, pues apenas existen análisis estilísticos particulares.

2. *Estudios sobre el arte narrativa del AT*

¿Qué pueden ofrecer en este campo los profesores de Antiguo Testamento a sus colegas de historia de la literatura? Hermann Gun-

kel[5] nos ha legado múltiples observaciones finas, diseminadas en su comentario al Génesis, y las ha reunido ordenamente en la introducción. Pero su interés es, sobre todo, lo genérico, una sola parte del estilo. El interesante libro de Hempel[6] ofrece bien poco sobre el estilo narrativo. Schulz trató el asunto con más detención[7], lo mismo que Eising[8]. Galbiati[9] subraya demasiado lo esquemático en sus 15 cánones y 34 reglas. De procedimientos estilísticos tiende a hacer reglas estrictas y hasta recetas, pero ofrece una abundante bibliografía y ha descubierto algunos esquemas narrativos. Aparte de lo citado se podrían coleccionar observaciones dispersas en trabajos exegéticos. Pero no poseemos una exposición sistemática del arte narrativa en el Antiguo Testamento. Más aún, ni se echa de menos.

Sin despreciar lo ya hecho, podemos decir que es demasiado temprano para definir lo típico. Por eso mi trabajo tiene una finalidad modesta: estudiar en dos relatos breves lo individual, no lo genérico. Al menos se verá si las conclusiones de Auerbach son válidas para otros relatos. Sólo una inducción lenta, a partir de muchos análisis individuales, nos permitirá definir procedimientos y normas de estilo narrativo en el Antiguo Testamento[10].

[5] Véase el juicio sobre la aportación literaria de Gunkel que da H.-J. Kraus en su *Geschichte der historisch-kritischen Forschung des Alten Testaments von der Reformation bis zur Gegenwart* (Neukirchen 1956) 309s. La expresión «carisma estético» creo que la toma Kraus del comentario de Von Rad al Génesis, p. 22, cuando dice que Gunkel «conduce hasta el término» su análisis; pienso que Kraus exagera.

[6] J. Hempel, *Die althebräische Literatur und ihr hellenistisch-jüdisches Nachleben* (Potsdam 1930), espec. pp. 84-87.

[7] A. Schulz, *Erzählkunst in den Samuel-Büchern:* «Biblische Zeitfragen» 11 (1923) 161-208. Recorre múltiples categorías, algunas realmente narrativas y precisas, como tensión y resolución, número de personajes, juicios del narràdor, etc. Otras resultan vagas. Faltan sobre todo exposiciones individuales. Véase la excusa con que concluye: «Es superfluo señalar relatos concretos: que se deje el lector impresionar por el libro entero y confesará que tras él está la mano de maestros» (p. 46).

[8] H. Eising, *Formgeschichtliche Untersuchung zur Jakobserzählung der Genesis* (Emsdetten 1940).

[9] E. Galbiati, *La struttura letteraria dell'Esodo* (Roma 1956). De su bibliografía entresaco: W. Baumgartner, *Ein Kapitel vom hebräischen Erzählungs stil:* FRLANT 19 (1923) 145-157.

[10] Aunque este programa bíblico suena como comienzo, la inducción ya se ha realizado en otros terrenos, ya que narrar es una ocupación humana

3. *Estudio de relatos del libro de los Jueces*

En el libro de los Jueces encontramos una serie de relatos, si no los más típicos, sí quizá los más puros. La reflexión teológica posterior se ha mantenido en el marco; sin invadir el terreno del relato original. Y donde se deslizó es fácil detectarla y aislarla sin estropear el texto. Naturalmente hay relaciones artificiosas entre marco y relato; pero es legítimo aislar los relatos para estudiarlos como tales.

Los de Ehud y Eglón, Débora y Barac, son unidades cerradas, breves, fácilmente abarcables [11]. Como el canto de Débora se llevó toda la atención, el relato hermano fue la cenicienta [12]. Ehud y Eglón tuvieron más éxito entre los investigadores. Cito los nombres.

H. Gressmann dice lo siguiente en su comentario (SAT) sobre el v. 20: «Los autores hebreos suelen variar en las repeticiones»; sobre el v. 24: «¡Situación tragicómica!»; sobre el conjunto: «La saga, sobresaliente por su realismo, plasticidad y rudeza, gana viveza, especialmente por sus dos datos: por ser zurdo Ehud y obeso Eglón».

E. Täubler [13] ha dedicado al relato un buen análisis estilístico, del que haré uso. Sobre estudios no estilísticos me ocuparé después.

II. EL RELATO DE EHUD Y EGLON: JUE 3,15-29

1. *Análisis*

Preludio. Después del marco introductorio nos presenta al protagonista: Ehud ben Guerá. Quizá sea significativo el contraste de nombres de protagonista y antagonista: Ehud = alabanza, Eglón = novillo (Täubler). Más importante es la caracterización de Ehud con un solo rasgo decisivo: es zurdo, impedido de la mano dere-

constante y universal. Lo que se ha logrado en otras literaturas se puede aplicar o ensayar en el Antiguo Testamento. No he de negar mi entrenamiento, también como profesor, en textos literarios españoles.

[11] Véase más adelante la discusión de Wiese con Eissfeldt. También C. A. Simpson, *The Composition of the Book of Judges* (Oxford 1958).

[12] En los últimos cinco años (1956-60) aduce el «Elenchus Bibliographicus Biblicus» cuatro artículos sobre el canto de Débora, ninguno sobre Jue 4.

[13] E. Täubler, *Biblische Studien,* I: *Die Epoche der Richter* (Tubinga 1958) espec. pp. 35-40.

cha [14]. Fijémonos en esa mano, que reaparecerá en el momento culminante del relato. El que un hombre impedido saque partido de su debilidad, que maña y astucia compensen la debilidad, es motivo favorito del folclore y los cuentos [15]. A nosotros nos interesa el uso específico del motivo [16].

El narrador nos muestra esa mano con gesto irónico. Es una mano que decidirá la acción, y además su designación se vuelve protagonista, objeto de juegos de palabras y repeticiones. Llega a ser palabra clave del relato: el hombre es de la derecha (benjaminita = meridional), y es zurdo, *ben-hayyᵉmînî ʾîš ʾiṭṭēr yad-yᵉmînô.* Por medio de esa mano *(bᵉyādô)* envían los israelitas su tributo al tirano [17]. Al pronunciar las tres palabras, enviar, mano, tributo, el narrador sonríe. Cómo se recoge el tributo y en qué consiste, al narrador, que está pensando en otra oferta, no le interesa. Por eso nos hace ver cómo se procura el protagonista una espada o puñal de doble filo, un codo de largo, y cómo lo esconde bajo el manto junto al muslo derecho, sitio anormal. El narrador, que no saca tiempo para describir los dones, que pasa por alto los preparativos de la embajada, tiene tiempo y humor para enumerar detalles que mueven la acción y crean tensión narrativa. El lector sospecha sin saber y así tensa su interés [18].

Todavía no nos han presentado al rey. Cuando llegue Ehud, y con él el narrador, entrará el rey en escena. Y lo hará con toda su corporeidad: «era gordísimo». Si la palabra hebrea *ʿeglôn* suscitaba en los oyentes [19] la imagen del novillo y de lo rotundo, la presentación del rey resulta divertida y maliciosa: el rey es un novillo cebado y redondo. Ya no hay sonrisas, sino risa franca... Y sucede una pausa.

[14] La forma *qiṭṭēl* puede usarse para adjetivos de mutilación o enfermedad (Joüon, § 88 H b), como *ʿiwwēr* = ciego, *ʾillēm* = mudo, *pissēaḥ* = paralítico, *ḥērēš* = sordo. En cambio, el léxico de Gesenius: «quizá el ambidiestro»; Zorell, *Lexicon,* p. 39: *«scaevus, linkshändig, gaucher».*

[15] F. F. Communications: Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature* (Helsinki 1932-37) L, 0-399.

[16] Según María Rosa Lida: «Revista Española de Filología Hispánica» (1939) 20-63, son individuales la elección, trato, forma y sentido de los motivos en cada obra o autor.

[17] BH: Var^{G} invierte leyendo *minḥâ bᵉyādô,* con lo que cae «su mano», en posición rimada, lo cual responde a algunos hábitos del relato bíblico.

[18] Véase más adelante la explicación desacertada de Wiese.

[19] Quizá signifique el nombre que está dedicado al Dios-novillo. En el libro se encuentran otros nombres de forma parecida: *šimšôn, ʿabdôn, ʾêlôn*

El próximo verso sirve de enlace: concentra dos acciones en un paralelismo estilizado (Täubler), de ritmo 4 + 4 (*wyhy* leído como anacrusa) [20] y rimando la palabra *minḥâ* = tributo. La primera parte despacha la entrega del tributo, la segunda informa elípticamente del viaje de vuelta, hasta un punto en el que Ehud despide a su séquito y retorna solo adonde el rey. El nombre del lugar, «Los Ídolos», se retrasa para que suene cerca el *sēter* = secreto y despierte un eco religioso. El orden cronológico cede a un efecto narrativo.

El asesinato. Llegamos al momento culminante. El narrador describe con precisión, detalle y rapidez. Casi no se habla. Dos veces anuncia Ehud su mensaje: la primera vez lo llama secreto; la segunda vez, oráculo. La primera vez el rey ordena retirarse a los cortesanos [21]; la segunda vez se pone en pie. Las palabras son pretexto para la acción: Ehud no pronuncia su oráculo, el rey pronuncia una sílaba que impone silencio.

Protagonista y antagonista han quedado solos en el salón del trono. El rey está en pie ante Dios, abandonado el trono [22]. Hombre y hombre están frente a frente. Y ahora la acción se describe con técnica magistral.

La llamaríamos homérica si no fuera universal [23]. La acción se articula en varios movimientos, cada movimiento se presenta con precisión. La serie procede con rapidez. La corporeidad y plasticidad hacen ver la escena: mano izquierda, muslo derecho, barriga, grasa. El tempo impide la impresión de brutalidad morosa [24]. El ritmo 4 + 4 + 2, con triple rima, acelera el movimiento:

wayyišlaḥ	*ʾēhûd*	*ʾet-yad*	*ś^{e}mōʾlô*
wayyiqqaḥ	*ʾet-haḥereb*	*mēʿal yerek*	*y^{e}mînô*
		wayyitqāʿehā	*b^{e}biṭnô*

[20] El término «anacrusa» lo introduce Th. H. Robinson, *Anacrusis in Hebrew Poetry:* BZAW 66 (1936) 37-40. El fenómeno lo había descrito exactamente E. Sievers en sus *Metrische Studien* (Leipzig 1901).

[21] E. Täubler, *loc. cit.*, p. 37.

[22] No se nombra aquí al rey, sí a Ehud, dos veces.

[23] Si bien Homero es maestro de Occidente. Describo la técnica con varios ejemplos de Homero en mi libro (destinado a la enseñanza) *La formación del estilo: Libro del alumno* (Santander ^{4}1962) 137ss.

[24] No me convence el juicio de Hertzberg: «descrito con complacencia». Brutalidad morosa podemos encontrar cuando Ulises ciega al Cíclope.

Después vuelve el ritmo a la fórmula 4 + 4 + 4, repitiendo la rima al final:

wayyābōʾ	*gam-hanniṣṣāb*	*ʾaḥar*	*hallahab*
wayyisgōr	*haḥēleb*	*b*^{e}*ʿad*	*hallahab*
kî lōʾ	*šālap*	*haḥereb*	*mibbiṭnô*

Contribuyen a la descripción los efectos sonoros *wybwʾ wysgr; ʾhwd ʾt h-; yd yrk; ḥlb šlp; ʾḥr ḥrb;* los segolados, los sonidos dominantes *b/p* y *l/n/r*.

Tal es el primer plano de la descripción: plástica, corpórea, rápida, bien trabada en su calidad sonora. Esto no dista mucho de la técnica de primer plano que señalaba Auerbach en el relato homérico. Pero hemos de observar atentamente: no descuidemos los acordes, atraídos por la melodía. Una palabra clave es más que una palabra ordinaria. La repetición en puntos salientes establece relaciones que estructuran la unidad. La riqueza compacta que tal procedimiento confiere a un relato breve la puede hacer escuchar un buen recitador. Es solamente por nuestra mala costumbre de leer en voz baja por lo que se hace necesario un análisis sonoro detallado.

Vamos a fijarnos en tres palabras del verso 15: *šālaḥ* = envió, *yādô* = su mano, *minḥâ* = tributo. El tributo se despacha en una repetición rimada del v. 18. En el momento decisivo suenan de nuevo las otras dos palabras, *wyšlḥ ʾt yd:* ¡Ésa es la mano! ¡La verdadera oferta es la espada! Al rey no sólo se le presenta *(hqryb)* el tributo, sino que se le introduce *(tqʿ)*. Lo que comenzó en ironía termina en tragedia. También se repiten rimando «barriga» y «hoja» de la espada. Después se repetirán otros dos verbos: *sgr* = cerrar y *tqʿ* = meter, tocar. El verbo *sgr* es apto para concluir la escena: la grasa encierra la hoja del puñal, la puerta cierra el recinto donde yace el cadáver. El asesinato se ha consumado y ha quedado oculto; pero ha de despertar una resonancia, producida por la repetición del verbo *tqʿ* con dos sentidos.

El descubrimiento. Una escena cómica contrapesa la precedente: es una burla contra los cortesanos. El narrador utiliza aquí el recurso de la simultaneidad: «Ehud salía, los sirvientes entraban». Asesino y guardias se cruzan en el espacio de un verso, y el narrador sonríe de nuevo [25].

[25] El verso podría citarse como ejemplo de simultaneidad en una sintaxis

Un triple *hinnēh* (deíctico) colocado en posición no anafórica, pero sí paralela, hace avanzar la acción y va mostrando más cercano y preciso el objeto[26]. Como si fuera un reflector que se concentra cada vez en un punto:

wayyirʾû	*w^{e}hinnēh*	*daltôt*	*n^{eʿ}ulôt*
wayyāḇîlû	*w^{e}hinnēh*	*ʾênennû*	*pōtēăḥ*
wayyptāḥû	*w^{e}hinnēh*	*ʾădōnêhem*	

Las palabras de los cortesanos rayan en lo grotesco: son las únicas palabras que pronuncian los que se retiran en silencio. Después de crecer la impaciencia en los dos *hinnēh,* trae el tercero el descubrimiento. Retorna la técnica de la articulación precisa y rápida, acercándose al objeto: «tomaron la llave, abrieron y miraron: su señor yacía en el suelo muerto».

Epílogo. Con el descubrimiento del cadáver termina la acción. El narrador, o el compilador del libro, quiere mostrar las consecuencias nacionales del asesinato, y para ello repite el verbo *tqʿ* del v. 21. La espada encerrada despierta una resonancia de batalla y victoria: *wytqʿ ʾt hḥrb ... wytqʿ bšwpr.* La adición que sigue utiliza la terminología de la guerra santa: «Dios os ha entregado el enemigo». Los israelitas tienen que recoger el fruto de la acción de Ehud.

2. *Resumen: tiempo, repeticiones, plasticidad*

El tiempo[27]. La narración se desarrolla en el tiempo, constituyendo su propio tiempo. El lector la reproduce en proceso temporal; pero el narrador es señor del tiempo y lo emplea como principio

hebrea. Joüon, § 166 c, aduce 1 Sm 9,17 y Gn 18,23 (con *bwʾ* + *yṣʾ*). Por eso resulta extraño que varios autores lo traduzcan como sucesión:

Eissfeldt: «Und als er hinausgegangen war, kamen seine Diener».

Wiese: «Als er eben hinausgegangen, kamen seine Höflinge».

Buber: «Als er nun hinausgetreten war, kamen seine Diener».

RSV: «When he had gone, the servants came».

BJ: «Quand il fut sorti, les serviteurs revinrent».

Vaccari: «Partito che fu, vennero i servi».

Nácar: «Una vez que hubo salido, vinieron los servidores».

Täubler acierta: «El paso a la escena siguiente sucede con el contraste contiguo: Ehud se va, los cortesanos vienen».

[26] Täubler ha observado certeramente la función del triple *hinnēh.*

[27] R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle 1934); A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (Londres 1952); H. Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley 1960).

y medio de configuración. Hay que observar el tiempo narrativo para conocer la forma de un relato y la actitud del autor [28].

El tiempo del relato se configura con diversos procedimientos de estilo, como distancia de los verbos, inversiones, simultaneidad, relaciones, ritmo.

a) Inversión: dos veces se desdeña la cronología para reservar hasta un momento más eficaz un dato determinado. Así, la mención de los *p^esîlîm* = «ídolos» en el v. 19, y la noticia de que Eglón se encontraba en su salón privado, en el v. 20. Dudoso es el caso de los vv. 15b-16, donde el envío precede a la fabricación del puñal. Puede tratarse de una introducción general, como si dijéramos: «Una vez enviaron los israelitas...» [29].

b) Simultaneidad: se señala dos veces: en el v. 20, cuando Ehud entra, él está sentado; v. 24, cuando él sale, los otros entran. En el primer caso, una acción puntual incide en un estado durativo, perfecto y participio. En el segundo caso, la simultaneidad es perfecta.

c) Tiempo y tempo: nuestro narrador sabe muy bien que su tiempo no corresponde al tiempo objetivo. Puede saltarse datos, apretar otros, alargar por articulación un momento. Al presentar al héroe no usa verbos de acción; en la introducción hay un verbo de acción por siete palabras (v. 15). Preparar y ceñirse el puñal requieren dos verbos de acción en 16 palabras. En el asesinato, cada una de las seis frases tiene un verbo de acción. Y en la huida, tres palabras de ocho son verbos de acción. Estos verbos no marcan el tiempo, sino el tempo. Lo mismo sucede en la escena siguiente: primero se cuentan 19 palabras, de las cuales dos son participios, y tres, verbos de acción. Después el movimiento se acelera: «tomaron la llave y abrieron».

d) El ritmo puede estar al servicio del tempo narrativo. Si bien el relato de Ehud no está compuesto en verso épico regular [30],

[28] No sólo del narrador, aunque principalmente de él. E. Staiger analiza la concepción del tiempo en tres poetas: Brentano, Goethe y Keller, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Zurich 1939).

[29] Ya lo había notado Studer. Kraeling, en cambio, comenta: «El narrador ha estado aquí un poco descuidado y ha dejado unas cuantas cosas a la imaginación del lector» *(Difficulties in the Story of Ehud:* JBL 54, 1935, 205-210).

[30] Si Sievers hubiera incluido este texto entre sus pruebas, creo que habría

emplea diversas figuras rítmicas. Abundan las frases de cinco acentos: vv. 15, 16, 17, 19 y 27 [31]. Hay otras figuras más marcadas: v. 18: 4 + 4; vv. 21-22: 4 + 4 + 2 4 + 4 + 4.

Son particularmente interesantes los versos 24-25. Si tomamos el triple *hinnēh* como eje y representamos cada acento por una «x», obtenemos el siguiente esquema rítmico:

v. 24a: x X x x x
v. 25a: x x X x x x x
v. 25b: x x x X x / x / x

Si miramos el *hinnēh* como un dedo que apunta **al objeto o en** una dirección, produce el efecto de ir retrasando:

v. 24a: *wayyirʾû wᵉhinnēh*
v. 25a: *wayyāḥîlû ʿad-bôš wᵉhinnēh*
v. 25b: *wayyiqᵉḥuʾet-hammptēăḥ wayyiptāḥû wᵉhinnēh*

Tras el primero y segundo *hinnēh* fluye el ritmo sin estorbo [32]. Tras el tercero, se frena dos veces. El relato no consta de versos regulares, pero tampoco es prosa ordinaria. Es prosa artística [33].

Repeticiones [34]. Nuestro narrador no dispone de un vocabulario abundante, o no lo emplea. La falta o la limitación voluntaria del vocabulario puede ser recurso estilístico en manos de un escritor. Quizá conoce muchas palabras y escoge pocas. El estilo es elección, decía Marouzeau.

Repeticiones próximas:

17.18	*qrb*	sin importancia apreciable
18ab	*mnḥh*	rítmica, rimada, pregnante

llegado a resultados semejantes. Más que un ritmo regular, interesan los efectos rítmicos.

[31] Algunos casos son dudosos, porque no sabemos si el constructo es átono y se apoya en el acento siguiente.

[32] Leyendo *nōpēl ʾarṣâ* con un solo acento.

[33] Hay que aplicar este concepto a la prosa bíblica. Los análisis lo irán confirmando.

[34] Véase el importante artículo de J. Muilenburg *A Study in Hebrew Rhetoric: Repetition and Style:* VTS 1 (1953) 97-111. Entresaco algunas frases: «La repetición es factor capital de la retórica y el estilo hebreos... A veces asegura la continuidad... A veces la palabra o frase repetidas ocupan puestos estratégicos y señalan el movimiento o énfasis del poema... A veces la palabra repetida indica la estructura del poema».

19a.20a	*dbr str*	
	dbr ʾlhym	progresiva, empuja la acción
20.21	Ehud nombrado	tres veces, no Eglón
21.22	*bbṭnw*	rimada, enfática
22.23	*sgr*	progresivo ocultamiento del asesinato
23.24.25	*dltwt hʿlyh*	tres veces, con sustentación
24.25	*hnh*	progresiva

Varía la función, resulta un trenzado progresivo.

Repeticiones que ligan y estructuran:

yad	15a	15b			21
yāmîn	15a (2 ×)		16b		21
šālaḥ		15b		18b	21
yerek			16b		21

Si la repetición de *tqʿ* en 21 y 27 es intencional, resulta ingeniosa por el cambio de sentido.

Plasticidad. Se dice que el israelita, en oposición al griego, atiende más al oído que a la vista. Su actitud fundamental es escuchar, obedecer: *šmʿ*. Una de sus actividades religiosas fundamentales es contar [35].

Si esto fuera verdad en general, nuestro relato sería una excepción. Aquí todo es visible, palpable: mano, muslo, barriga, grasa, «cubrir los pies». Se describen con precisión los movimientos, el descubrimiento es puramente visual [36]. Casi no se habla: Ehud dice que tiene un recado, pero no lo dice; los guardias hacen un breve comentario, el rey dice: «Silencio». Sólo al final suena a rebato la trompeta. Ni Homero escribiría más plásticamente, aunque sí más lentamente, sin ahorrar preparativos, sin saltar etapas. Homero suena más narrativo; nuestro autor, más dramático [37].

[35] Con muchas reservas, hay que citar a Th. Boman, *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen* (Gotinga ³1957) 179s.

[36] *Hinnēh* no ha perdido aquí su referencia visual. Véase «Biblica» 37 (1955) 75-80.

[37] Épico y dramático como categorías, en el sentido de E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zurich ²1951). También Auerbach ha mostrado el carácter dramático del relato bíblico. En una comparación de las versiones sumeria y acádica del mismo mito, me pareció encontrar el dramatismo como característica de la versión semítica; véase «En los orígenes de la literatura», artículo 11 de este volumen.

III. EL RELATO DE DEBORA Y BARAC: JUE 4

1. *Análisis*

Composición. Se puede dividir el relato en dos actos. Precede un prólogo, que se detiene en los carros bélicos de los cananeos y en la actividad profética de Débora (1-5). La primera escena del primer acto nos muestra a Débora en diálogo con Barac y los conduce hasta el Tabor. La segunda escena despacha rápidamente batalla, derrota, huida y persecución.

El segundo acto sucede en la tienda de Jéber. En la primera escena actúan solos Sísara y Yael; en la segunda se encuentran Yael, Débora y Barac. Es una construcción sencilla y clara en dos actos bien contrastados. El movimiento discurre suavemente, con algunas acciones repentinas: Débora llama a Barac, éste llama a sus tropas, se lo dicen a Sísara, éste convoca sus tropas. De repente interviene el Señor, Sísara huye, encuentra a Yael. De repente aparece Barac.

Personajes. Débora = abeja actúa como profetisa. Interviene con sus palabras y, cuando su palabra se cumple, desaparece. Frente a ella está Barac = rayo, el atemorizado capitán de los israelitas. Sísara, sin especial personalidad, aparece en su derrota y humillación. Yael (quizás Yaela = gacela) es astuta y decidida, sabe de palabras hermosas y acciones valerosas. Es presentada progresivamente. Al principio, como una mujer desconocida: *'iššâ.* El lector cree que se habla de Débora, después aparece saliendo de la tienda [38].

Cuatro personajes en el relato. ¿Nada más? No. El verdadero protagonista, que reparte victoria y honor, es el Señor. Él moviliza todo con la palabra profética, él interviene inmediatamente en el momento de la batalla. Su palabra es promesa y mandato; cuando se retira, en el segundo acto, actúa su promesa por medio de Yael. Así puede inserirse el relato en el marco teológico sin roces, porque está contado bajo el signo del Señor (Täubler) [39].

[38] Cuando sale, el autor no la describe. Podríamos citar aquí lo que dice Auerbach: «Sea bello o feo, inteligente o estúpido, grande o pequeño, atractivo o repugnante, no se dice. Sólo se ilumina lo que aquí y ahora, dentro de la acción, se debe saber». Qué diversa la descripción indirecta de la belleza de Judit; es otra época, bajo el influjo griego, y además la belleza de la heroína mueve la acción.

[39] Por este dato quiere determinar Täubler el género literario y la época del relato.

La actitud del narrador frente a sus personajes parece ser la siguiente: respeto ante Débora, admiración por Yael, ironía con Barac, gozo y compasión por la humillación de Sísara. A pesar del entusiasmo, es dueño contenido de su relato.

Primer acto. La primera escena comienza con un diálogo estilizado en tres intervenciones. Débora pronuncia un oráculo, Barac pone condiciones, Débora pone limitaciones. Se puede leer el oráculo en un ritmo regular o dominante de frases de cuatro acentos: de un oráculo se espera que sea rítmico.

Para el sentido del oráculo es importante la repetición de *mšk* en los vv. 6.7: Barac tiene que alistar a los suyos, Dios le llevará el enemigo. Para la promesa es importante la última frase: «pongo en sus manos». Para el diálogo es decisiva la primera palabra: «ve». En boca de Dios es mandato incondicional que impone responsabilidad.

Barac responde con condiciones. La ironía del narrador asoma en la repetición monótona del verbo «ir» y en la acumulación de la vocal *i: ʾim-tēl*^{e}*kî ʿimmî w*^{e}*hālāktî w*^{e}*ʾim-lōʾ tēl*^{e}*kî ʿimmî lōʾ ʾēlēk* [40]. Esta indecisión no cuadra con el nombre de Relámpago o Rayo [41]. Con todo, la ironía es seria: el elegido ha respondido al mandato categórico de Dios con condiciones de casuística humana, a promesa con indecisiones. Oirá la respuesta merecida.

Débora repite el verbo en forma categórica, *hālōk ʾēlēk ʿimmāk,* y responde a las condiciones con limitaciones. Dos elementos contenía el oráculo: «ve... pongo en tus manos». La respuesta repite el verbo «ir» [42], pero cambia la promesa diciendo: «en manos de una mujer».

Tras el diálogo marchan las tropas hacia el Tabor. Una noticia inesperada interrumpe la acción: «Jéber, el quenita, se había separado de su tribu, de los descendientes de Jobab, suegro de Moisés, y había acampado junto a la encina de Sananín, cerca de Cades». ¿Por qué esta noticia sobre Jéber? El lector sospecha que prepara el desenlace, pues no se pondría sin motivo. ¿Por qué se lee aquí?

[40] Otros casos de acumulación de la vocal *i:* Is 6,5: *ʾôy-lî kî-nidmêtî kî ʾîš;* Jr 15,10: *ʾôy-lî ʾimmî kî y*^{e}*lidtînî ʾîš rîb w*^{e}*ʾîš;* Jl 1,5. El efecto es diverso en la acumulación de finales *-î* de primera persona en Cant 5,1: *bāʾtî l*^{e}*ganni ʾăḥōtî kallâ ʾārîtî môrî ʿim-b*^{e}*śāmî ʾākaltî yaʿrî ʿim-dibšî šātîtî yênî ʾim-ḥălābî.*

[41] Mucho más tarde dirá el autor de Job del relámpago: «despachas a los rayos y van» (38,25).

[42] En el diálogo se repite siete veces el verbo *blk.*

Quizá para llenar el espacio de una pausa o llenando el tiempo que tarda en llegar la noticia a Sísara (procedimiento frecuente). O quizá para separar los dos campamentos enemigos con una tienda pacífica. Es posible, ya que la noticia encajaría mejor junto al v. 17.

El empalme «avisaron» es convencional (dos veces en el relato de Abimelec) [43]. La movilización de Sísara (v. 13) responde a la de Barac (v. 10).

Un segundo oráculo pone de nuevo en marcha la acción (v. 14). Está bien elaborado, con ritmo y rima. En la expresión «pone en tus manos» se puede apreciar alguna ironía, pues ya ha sido dicho antes que pondrá al enemigo en manos de una mujer. La fórmula de la guerra santa no se ha de tomar a la letra. Así llegamos a lo que debería ser teóricamente un momento saliente del relato: el choque de dos ejércitos, novecientos carros bélicos, caballos, diez mil soldados israelitas. El que ha leído la *Ilíada* se puede esperar aquí grandes descripciones. Vana esperanza: la batalla se despacha en un verbo, «el Señor desbarató a Sísara». El aficionado a Homero sacude la cabeza: el narrador hebreo sustituye la batalla por la acción de un *deus ex machina.* Pero cánones homéricos no tienen lugar aquí. La promesa del oráculo se ha cumplido, el poder de Dios supera al de los dos ejércitos. Para la mirada teológica basta un solo verbo: contra «Sísara, todos sus carros y todo su ejército». Para el israelita creyente, la acción culmina aquí. En términos de arte narrativa, la técnica de los escritores hebreos no sabe describir una batalla [44]. Más fortuna tienen los poetas líricos evocando algún momento de la batalla, como el verso famoso de 5,22: *ʾāz hālᵉmû ʿiqqᵉbê sûsīm dahărôt dahărôt ʾăbîrāyû* = «martilleaban los cascos de los caballos, al galope, al galope de los bridones». Véase también la descripción alucinante de Nah 3,1-3 [45].

La huida está mejor vista: el general enemigo tiene que abandonar el carro y huir a pie, a pie como los infantes de Israel. Ahora puede pasar la acción al segundo acto, y el autor lo hace con des-

[43] Jue 9,7.42. Véanse también Gn 14,13; 1 Sm 17,31; 2 Sm 10,5; 1 Re 20,17.

[44] «Cuando sólo hay intentos de presentar combates singulares, cuando no nos enteramos del desarrollo de una batalla, ello proviene de la falta de técnica del narrador. Todavía no es capaz de abarcar con la mirada las acciones múltiples de una batalla y menos de describirlas» (A. Schulz, *loc. cit.*, p. 44).

[45] En todo el Antiguo Testamento no he encontrado un ejemplo superior en el uso de sustantivos en serie.

treza. El relato tenía dos hilos, Barac y Sísara, que se encontraban y enlazaban. Ahora se vuelven a separar de modo que el narrador sigue a los dos, mostrando la simultaneidad:

> Sísara baja del carro, emprende la huida a pie
> (mientras) Barac persiguió carros, soldados...
> mientras llegó Sísara a pie a la tienda de Yael.

Segundo acto. Sucede un fuerte contraste: antes confusión, ahora paz; antes campamento militar, ahora una tienda tranquila.

La primera escena está cuidadosamente compuesta:

Yael habla invitando	Sísara actúa aceptando.
Sísara habla pidiendo	Yael actúa dando más de lo pedido.
Sísara habla pidiendo	Yael actúa de forma inesperada.

La estilización mantiene tenso el relato y conduce derechamente al desenlace. La invitación de Yael no es tan inocua como dan a entender algunos comentadores. «Salir al encuentro» puede ser neutral, como en Jue 11,34 (la hija de Jefté a su padre) o 2 Sm 6,20 (Mical al rey David después de la danza sagrada). Pero puede también ser significativa en virtud del contexto, como en Gn 30,16 (Lía pidiendo a Jacob una noche) o Prov 7,10.15 (la seductora y el jovenzuelo). La sospecha se robustece por la sonoridad halagadora de la invitación: *sûrâ ʾădōnî sûrâ ʾēlay ʾal tîrāʾ* [46].

Se podrían recordar las palabras acariciadoras de Calipso a Ulises: *aieì dè malakoîsi kaì haimylíoisi lógoisi* (1,56). Es difícil medir la intensidad con que suena el sentido de la seducción, porque Sísara parece demasiado cansado para pensar en esas cosas. Yael hace lo posible para enredar al hombre, él cede, entra en la tienda y Yael «lo cubre» [47].

Ahora habla el soldado, que es un simple hombre, vencido por

[46] Sugiero una comparación de la sonoridad original con la de traducciones. En la versión hebrea de Grintz, *Sēfer Yᵉhûdît* (Jerusalén 1957), invita Bagoas a Judit: *ʾal-nāʾ timmānaʿ hannaʿărâ hayyāpâ hazzōʾt* (Jdt 12,13). Del AT podríamos citar algunos pasos del Cantar: 1,7: *haggîdâ lî šeʾāhăbâ napšî ʾêkâ tirʿeh;* 2,10: *qûmî lāk raʿyātî yāpātî ûlᵉkî-lāk.*

[47] Es notable cómo describe el viejo poeta la muerte del general con palabras de doble sentido:

> *bên raglèhā kāraʿ nāpal šākāb*
> *bên raglèhā kāraʿ nāpāl*
> *baʾăšer kāraʿ šām nāpal šādûd* (Jue 5,27).

la sed, deseoso sólo de beber. Su petición suena tan auténtica, que el lector puede compadacerse[48]. Y la acción se describe con precisión: «abrió... le dio... lo cubrió...». La repetición de «cubrir» es significativa. La primera vez era un rasgo descriptivo materializado por la referencia a la manta; la segunda vez se desprende, pierde materialidad, gana resonancia y puede producir una emoción vaga.

Saciada la sed, tiene Sísara otra petición, dormir sin ser molestado. Son sus últimas palabras, que hemos de escuchar con atención: «Si viene alguien y pregunta por alguien, dile que nadie...»: *ʾîš ... ʾîš ʾāyin,* tres palabras densas[49]. El general es ahora «alguien», y ese alguien quiere ser para los demás «nadie». «Nadie» es su última palabra: creo que la emoción trágica se adensa.

En la escena siguiente emplea el narrador la misma técnica que sorprendimos en el relato de Ehud: divide la acción en varios movimientos menudos, los describe con precisión, los hace desfilar con rapidez. También la sonoridad es llamativa, especialmente en contraste con la armonía de las palabras seductoras. Son cinco frases, cada una con su verbo, en ritmo que se estrecha: 6 + 3 + 3 + 3 + 2, con alargamientos silábicos de la segunda y cuarta frase. Podemos comparar sonoridad y ritmo de las dos frases:

18	*sûrâ*	*ʾădōnî*	*sûrâ*	*ʾēlay*	*ʾal-tîrāʾ*
21	*watitqaʿ*	*ʾet-hayyātēd*	*bᵉraqqātô*	*wattiṣnaḥ*	*bāʾāreṣ*

oó ooó oó oó ooó
ooó oooó oooó ooó oó

Aquí podría concluir la descripción del asesinato. De Eglón no se dice que muere, sólo se le descubre muerto más tarde. El autor de este otro relato quiere dejar constancia enfática de la muerte de Sísara. En pura cronología, la noticia sobre sueño y agotamiento debió darse antes, por ejemplo, al final del v. 21. En el puesto actual es un inciso inoportuno; pero el autor le asigna otra función narrativa. En 18-20 una triple cadencia suscitaba el presentimiento: lo tapó ... lo tapó ... nadie. Aquí los tres verbos sellan el des-

[48] Quizá la situación impida escuchar la semejanza sonora con *nšq* = besar. Véase mi artículo *La canción de la viña, Is 27,2-5:* EstE 34 (1960) 767-774.

[49] ¿Hemos de recordar a Homero, *Oûtís me kteínei dólō* (*Odisea* 9, 408), o a Raquel, que no cesa de llorar, porque sus hijos «no son», *ʾênennû,* Jr 31,15?

enlace fatal: *w^e^hû'-nirdām wayyāʿap wayyāmōt* = dormía rendido y murió [50]. El último trago, el sueño, la muerte.

De repente aparece Barac en la escena y de nuevo sale afuera Yael, esta vez sin palabras halagadoras, pero con una repetición sutil, que puede pasar inadvertida. Una mujer, Débora, invitaba al general *lēk* = ve; otra mujer, Yael, invitaba al general *lēk* = ve; sólo que la primera incitaba a la acción, la segunda invitaba nada más a mirar. Protagonista de la acción es Yael; ella se lleva la gloria y convierte a Barac en testigo mudo. Un nuevo *hinnēh* muestra finalmente al hombre, que ya es cadáver, y lo último que ven los ojos es una estaca clavada en el cráneo: *w^e^hayyātēd b^e^raqqātô.*

2. *Resumen: tiempo, repeticiones, plasticidad*

Vamos a recoger algunas conclusiones. Si no perdemos de vista el relato de Ehud, el estudio comparativo permitirá perfilar mejor algunos aspectos por oposición, y, en caso de coincidencia, servirá para comenzar tímidamente la inducción.

Tiempo. En el verso 21b hay una interesante inversión, ordenada a provocar una emoción trágica. En 3,19s, la inversión servía para enlazar y explicar.

a) Es artificiosa la simultaneidad en el paso de una escena a otra: Barac sigue persiguiendo y aniquilando a los vencidos mientras Sísara huye hacia la muerte; cuando Yael ha terminado su labor, aparece Barac ante la tienda. Semejante, aunque más sencilla, la inversión de 3,26.

b) El ritmo es más irregular: hay pocas frases de cinco acentos; los oráculos destacan por su ritmo marcado.

Repeticiones. Algunas sirven para enlazar o subrayar: 6-7: «llevar»; 10.13: «convocó»; 10.15.17: «a pie»; 18.19: «tapó»; 16.22: «persiguió».

Más importante es el juego con el verbo *hlk* en 6.7.9, que retorna en el desenlace, 22. La mujer del v. 9 se identifica como mujer de Jéber en el v. 21; y el hombre del v. 20 es el hombre cadáver del v. 22. La mano de una mujer, anunciada en el v. 9, actúa en primer plano en el v. 21; sin alcanzar la importancia de la «mano» de Ehud.

[50] La lectura *wayyāʿop,* de *ʿwp* II = estar oscuro, también daría un sentido en armonía con la situación.

Otras repeticiones creo que no son importantes. Las citadas muestran cómo compone el autor: enlaza, subraya, crea relaciones.

Plasticidad. La misma técnica se emplea para describir las dos muertes y los dos descubrimientos. El esquema constructivo es muy parecido en Jue 3 y 4:

Muerte:	*wayyisgōr*	*watt^{e}kassēhû*
	wayyisgōr	*watt^{e}kassēhû*
Descubrimiento:	*hinnēh*	*hinnēh*
	hinnēh	*hinnēh*
	hinnēh	

Y casi a la letra:

ʾădōnêhem	*nōpēl*	*ʾarṣâ*	*mēt*
sîs^{e}râ	*nōpēl*		*mēt*

La diferencia más apreciable es la relación entre palabra y acción. En el relato de Ehud apenas se habla; aquí hablan Débora, Barac, Yael y Sísara. Débora cumple su función solamente hablando; Yael habla poco, preparando la acción. En el primer acto domina el diálogo; en el segundo se enlazan palabra y acción en movimiento estilizado. Si la palabra es en el segundo acto humana, en el primer acto es sobre todo palabra de Dios, mandato y promesa.

El hecho literario es a la vez teológico. Al relato pertenecen acción y tensión [51]. Recurso estilístico es cuanto moviliza la acción y crea o mantiene la tensión. En Jue 4 la acción se moviliza por la palabra de Dios y la tensión nace por una promesa oscura de Dios. Un principio teológico configura el relato. El relato es teología, aun prescindiendo del marco reflexivo.

IV. REFLEXIONES SOBRE EL METODO

1. *Análisis estilístico y crítica de fuentes*

El análisis estilístico no pretende sustituir la crítica de fuentes, sino completarla.

[51] Si la tensión es categoría dramática (Staiger), también se usa en los relatos dramáticos.

a) Sólo después de que la crítica de fuentes ha delimitado una unidad literaria puede comenzar el análisis estilístico. El estudio del estilo, en la presente versión, tiene como objeto obras literarias, y la crítica de fuentes me presenta las obras. Los dos estudios presentados tenían por objeto dos relatos, aislados de su marco posterior, tal como los delimitaba la crítica literaria.

b) Eso era un caso límite, simple y unívoco. En el otro extremo podríamos colocar el caso en que el análisis del estilo invalida la conclusión de la crítica de fuentes. Supongamos que esa crítica encuentra en un texto indicios débiles para separar fuentes o aislar unidades, como incoherencias, duplicados, etc. Puede ser que en su esfuerzo, o por la costumbre adquirida, busque tenazmente indicios, incluso exagerando los problemas del texto. Aquí podría intervenir el análisis del estilo, mostrando quizá que las supuestas incoherencias obedecen a razones artísticas y se explican mejor como recursos de estilo. En tal caso podría el análisis del estilo retirar los últimos puntos de apoyo a la crítica de fuentes, haciendo que se derrumbe su construcción o hipótesis. Como ejemplo presentaré la discusión de Wiese y Eissfeldt sobre el relato de Ehud.

c) Tercer caso. El llamado redactor (es la denominación usada por la crítica de fuentes) ha utilizado diversos materiales o fuentes para su composición, sin modificarlo sustancialmente. El investigador logra separar las piezas y reducirlas a sus respectivas fuentes; con ello cree haber explicado el texto. Y no es así[52]. Pues con materiales preexistentes puede el redactor/autor haber compuesto una obra propia, que es más que la suma de las partes. Y se trata de explicar dicha obra. El llamado redactor puede ser verdadero

[52] Por muy importante que sea la explicación genética del todo o de las partes, puede convertirse en tentación o engaño cuando el investigador piensa que con ella ha concluido su tarea. Poco antes de su muerte insistía L. Spitzer: «Así acontecía leer ensayos o artículos como aquel de un filólogo de la vieja escuela sobre la Consolation a M. Duperier de Malherbe, en el cual se concedía valor estético a solos dos versos famosos del poeta: "et rose elle a vecu ce qui vivent les roses / l'espace d'un matin". Pero incluso sobre estos versos tenía sus reservas, ya que en ellos afloran recuerdos de poetas anteriores que habían usado la comparación rosa-muchacha; y una vez hallada la fuente, según la lógica positivista, falta la originalidad. Ésta es la insidia de la búsqueda de fuentes: la poesía se reduce a contenido y la forma se descuida» (*Lo sviluppo di un metodo:* «Ulisse» 16, 1960, 26-33. El artículo estaba en prensa cuando murió el viejo maestro).

autor, escritor [53]. En este tercer caso, la colaboración de ambos métodos es fácil y fructuosa.

d) En cualquier caso, como el análisis estilístico no puede prescindir de la crítica de fuentes, así ésta no debería prescindir de los factores de estilo. Al estudiar obras de arte no se debe prescindir del arte. Dice Spitzer: «El lenguaje usado artísticamente es estilo».

2. *Dos ejemplos: Eissfeldt y Wiese*

a) Eissfeldt procura separar fuentes [54]. Del relato de Ehud opina: «En varios pasos muestra huellas claras de falta de unidad (18)... Con gran seguridad podemos considerar el relato de Ehud como una composición de dos relatos muy semejantes... (20)». En los dieciséis versos del relato encuentra Eissfeldt siete indicios:

v.	13	singular y plural;
vv.	19.20	paralelo, duplicado;
v.	22	duplicado sobre la hoja del puñal;
vv.	22.23	dos sinónimos extraños: *parš*^{e}*dōnâ* y *misd*^{e}*rônâ;*
v.	26	repetición de *mlṭ;*
vv.	27.28	paralelo;
vv.	29.30	paralelo: «en aquella ocasión», «aquel día».

¡Qué débiles nos parecen estos indicios para llegar a esa «gran seguridad»!

Kraeling logró explicar sencillamente esas supuestas dificultades [55]. Su conclusión es: «Así, pues, en el núcleo del relato de Ehud, o sea, en 14-26, tenemos un informe razonable de los sucesos; y resulta que la mayoría de las dificultades que encuentran algunos investigadores las han inventado ellos».

[53] Ejemplos válidos en el citado libro de Galbiati. Dice en la introducción: «Este estudio no va contra la hipótesis de las fuentes o de los suplementos, sino contra el método de servirse únicamente de tales hipótesis para explicar los hechos que nos interesan. También en la hipótesis de fuentes diversas y paralelas (más aún en la hipótesis de tradiciones diferentes) queda por resolver un problema: ¿por qué se ensamblaron las fuentes en el modo presente, que nos crea tantas dificultades? ... Sea autor o redactor, el responsable de esa estructura del Éxodo tiene que haber tenido una lógica. ¿Cuál?».

[54] O. Eissfeldt, *Die Quellen des Richterbuches* (Leipzig 1925).

[55] E. G. H. Kraeling, *Difficulties in the Story of Ehud:* JBL 54 (1935) 205-210. También contra Glasern, *Zur Erzählung von Ehud und Eglon:* ZDPV 55 (1932) 81s.

Ya Studer (1835) había explicado el texto sencillamente y con acierto, como recientemente lo hace Täubler. Veamos más de cerca el método de Wiese [56].

b) Wiese emprendió el estudio para someter a prueba el método de crítica de fuentes y sus resultados en trozos escogidos del libro de los Jueces (p. 2). Su conclusión es que Eissfeldt apoya su edificio en una base que carece de solidez. «Los relatos que he estudiado aparecen como relatos de tribus, casi totalmente unitarios y de carácter profano» (p. 4).

Veamos su método en el relato de Ehud. Hace crítica de unidades sin apelar a fuentes, contando sólo con redacción o redacciones sucesivas. Entre los criterios para descubrir la mano del redactor tiene en cuenta también factores artísticos. Veamos su manera de apreciar y juzgar.

Verso 16: fabricación y ocultamiento del puñal. Lo atribuye Wiese al redactor con el siguiente razonamiento: «El verso con su contenido destruye la tensión del relato. Se presiente lo que va a suceder. El que pone aquí ese dato sería un narrador torpe, cosa que no podemos decir de un israelita o de un oriental... Por tanto, el v. 16 es glosa inducida por el v. 21». ¡Juicio de quien sabe más! Wiese no procura explicar el relato que tiene delante, sino que sabe cómo no debe narrar un autor antiguo, cómo no ha narrado. Pero un dato a medias, no explicado, no quita la tensión, antes la provoca; presentimiento es una excelente categoría narrativa. Por razones semejantes, borra como glosa el dato «era gordísimo»: ¿quiere decir que un buen narrador no debe presentar a su personaje?

En el relato de Barac elimina el v. 16, con lo cual se pierde la hábil separación de los dos capitanes y la simultaneidad de las dos acciones. El acorde final, «dormía agotado y murió», lo elimina: «por lo menos está fuera de sitio» (p. 20).

El año 1926 Wiese resultaba más bien conservador. Hoy nos enseña lo que no es ni puede ser análisis estilístico. No pretende corregir ni enseñar o dar lecciones al narrador, sino interpretar. «Tarea de la interpretación es conducir la percepción del arte del conjunto a un conocimiento comunicable y explicarlo en sus particulares» [57].

El análisis estilístico observa atentamente fenómenos de len-

[56] K. Wiese, *Zur Literarkritik des Buches der Richter* (BWANT 40, 1926).
[57] E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation* (Zurich 1955) 15.

guaje[58], pregunta si son significativos, cuál es su función. ¿Conducen al núcleo de la organización porque brotan de la actitud unitaria que configura la unidad? Después de tanteos y comprobaciones, el análisis estilístico propone la interpretación de la obra literaria. La convergencia de factores justifica método y resultados. Mostrar es aquí demostrar.

3. *Géneros literarios y análisis estilístico*

El análisis de géneros busca lo típico en las obras literarias, explica el individuo al subsumirlo en una categoría. Entre las características de un género se cuentan factores de estilo, especialmente el esquema de composición. Por eso suministra datos útiles para explicar la forma. Es complementario el estudio de motivos y temas *(tópoi)*[59].

El análisis estilístico va más allá: procura comprender y explicar lo individual. No busca lo que asigna la obra a un género, lo común, sino lo propio, lo que hace de la obra un hecho único. El género común puede ser el marco o recinto dentro del cual se practica el análisis estilístico según el método comparativo[60].

Por su carácter individual, se acerca el análisis estilístico a la exégesis, que se ocupa también de explicar textos concretos. Por eso nos da Gunkel sus mejores observaciones estilísticas en sus comentarios y no en sus introducciones.

Para el conocimiento del Antiguo Testamento es por ahora más fecundo el estudio de los géneros; pero ambos son parientes y prosperarán más si trabajan unidos. Preparar materiales para una futura inducción es tarea añadida al análisis estilístico.

[58] Si bien Hempel comenzaba por el lenguaje, se refería al sistema de la lengua hebrea, no a la lengua concreta de una obra. Sus citas eran ejemplos de lengua hebrea como tal. Hay que ir más allá, analizando el uso individual de la lengua. Y como no conocemos el lenguaje corriente de la época, nos conviene emplear el método comparativo dentro del género narrativo. Véase M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* III (citado en la n. 2).

[59] Véanse los volúmenes ya citados de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (Helsinki 1932-37); E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (México [4]1984).

[60] Véase Dámaso Alonso, *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid 1950).

10

ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL LIBRO DE JUDIT *

En este artículo pretendo analizar el libro de Judit como una pieza de arte narrativa, como una novela corta. Los especialistas están de acuerdo en apreciar el valor de esta obra literaria. No es extraño que escaseen los estudios literarios de esta obra, dada la resistencia y aun hostilidad de los exegetas frente al estudio literario de la Biblia [1].

* Este artículo constituye la primera parte de un coloquio organizado por el Centro de estudios de hermenéutica «The Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture». Es una organización formada y patrocinada por la Universidad de California en Berkeley y por la Graduate Theological Union de Berkeley. Su finalidad es promover estudios interdisciplinares.

La mecánica del coloquio es la siguiente: un profesor invitado redacta un texto, que se distribuye a una serie de profesores de diversas disciplinas. Estos envían sus observaciones en forma de respuestas escritas, que el autor puede considerar antes de la sesión pública del coloquio. En dicha sesión, el número de participantes es mayor. El ponente comienza replicando a las respuestas, después de lo cual se desarrolla un debate de duración holgada.

Aquí reproducimos la versión de la ponencia, con alguna adición brotada en el debate. El ámbito de «cultura helenística» condicionó la elección del libro de Judit, como obra literaria a la vez bíblica y helenística.

[1] Desde el punto de vista literario, selecciono algunos comentarios:

J. Steinmann, *Lecture de Judith* (París 1955). El autor es sensible a efectos de doble sentido y a valores simbólicos. Tiende a exagerar sus observaciones.

E. Haag, *Studien zum Buche Judith: Seine theologische Bedeutung und literarische Eigenart* (Tréveris 1965). Muy rico, quizá demasiado, en referencias al AT. Erudito, con observaciones literarias ocasionales. Dado el título, se esperaba más atención a lo literario.

J. C. Dancy, *The Shorter Books of the Apocrypha* (Cambridge 1972). Versión con introducciones, notas y comentarios literarios breves. Conciso, sin aparato científico. Muy acertado.

Se podrían pescar algunas notas literarias valiosas en A. Lefèvre, *Judith (le livre de)*, en DBS IV (París 1949).

Yo dedico bastante atención a los valores literarios en *Rut. Tobías. Judit.*

De diversas maneras se puede analizar una pieza narrativa, desde la caracterización genérica con algún repertorio de adjetivos hasta el análisis complejo, casi matemático de estructuralistas de estrecha observancia [2].

Un camino medio y razonable es seguir las huellas de buenos comentadores que nos precedieron, sin profesar una lealtad exclusiva a ninguna escuela particular. Yo recordaría a muchos de los autores citados en la obra relativamente reciente de W. C. Booth [3] y me remontaría a las grandes interpretaciones de la obra clásica de E. Auerbach titulada *Mimesis* [4]. Con frecuencia, los críticos son mejores en la práctica que cuando teorizan. Por eso he preferido el contacto con sus interpretaciones para aprender el arte. Lectura vigilante, repetida, incansable, atención a los recursos del lenguaje, búsqueda de las claves de unidad, son cualidades en que coinciden escuelas diversas.

El libro de Judit fue compuesto probablemente hacia la mitad del siglo II a. C., cuando la revuelta de los Macabeos había conseguido algunos éxitos sustanciales. Está dirigido a una comunidad judía dividida, tal como la describe E. Bickermann en su obra fundamental *Der Gott der Makkabäer* (París 1937) [5]. Aunque el libro se opone a la aceptación del helenismo, es probable *a priori* que el estilo narrativo de los griegos haya influido en la obra. Creo que Dancy tiene razón cuando afirma que la retórica griega influyó en la obra, aunque los datos que aduce no son muy convincentes [6].

Estudiaré el libro sobre el fondo del arte narrativa hebrea, usando categorías tradicionales y modernas para explicar su estructura y sentido. Selecciono, como aspectos que considero más pro-

Ester (LLS; Ed. Cristiandad, Madrid 1973) 99-163. Recientemente, T. A. Craven, *Artistry and Faith in the Book of Judith* (Chico 1983).

[2] A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode.* En la col. *Langue et Langage* (París 1966); C. Bremond/T. Todorov, *Recherches sémiologiques:* «Communications», núm. 8; R. Barthes/C. Bremond, *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du recit:* «Communications», número 4; C. Chabrol/L. Marin, *Sémiotique narrative: recits bibliques:* «Langages», núm. 22.

[3] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago 1961).

[4] Erich Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Berna 1946). Que hoy hemos de revisar con la importante obra de M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative* (Bloomingdale 1985).

[5] Lo sigo en mi comentario de «Los Libros Sagrados», citado en la nota 1.

[6] Dancy, *op. cit.*, p. 127.

ductivos, la composición, la ironía, los caracteres, la relación entre celebración y parenesis.

Una mala traducción griega de un original hebreo nos impide apreciar valores como expresión, sonoridad, ritmo, etc. La retraducción hebrea de Yehoshua M. Grintz [7] puede ayudar en ocasiones.

Considero suficientemente conocido el argumento del relato, pero me atrevo a recomendar una nueva lectura completa y seguida.

1. *Composición*

El libro toma su título del nombre de la heroína. Nadie duda de que el libro trata de Judit. Ahora bien: la heroína entra en escena con retraso, casi demasiado tarde (como una Turandot en la ópera de su nombre). En términos de extensión, casi a la mitad del libro; en términos de acontecimientos, cuando casi todo está perdido. Evaluando este dato, más de un exegeta denuncia en el relato falta de proporción, piensa que la primera parte no está suficientemente justificada por la función narrativa que desempeña. El lector más sensible de todos, Dancy, observa: «La primera parte es más aburrida de argumento y más pobre de estilo. Su función es suministrar el escenario histórico a la acción heroica; pero lo realiza sin la economía y precisión que un lector moderno busca... El escenario histórico tiene pocos méritos. En su aspecto dramático está estropeado con descripciones aburridas (especialmente 1,2-4 y 4,9-15) y confusiones (por ejemplo, 2,21-27); en el aspecto estilístico, por exageraciones (por ejemplo, 1,16) y retórica vacía (por ejemplo, 2,5-13)» [8].

Si el autor quería contar la historia de Judit y su hazaña, podía haber resumido panorámicamente la situación en un capítulo para poner en marcha la acción. ¿O pudo quizá comenzar *in medias res?* Ya en el segundo capítulo del Éxodo, Moisés nace y comienza a actuar; ya en el segundo capítulo del libro de Ester, la heroína es elegida reina; el libro de Tobías introduce a la distante Sara en el capítulo 3, con técnica audaz de montaje paralelo; Samuel recibe su vocación en el capítulo 3; Rut se destaca vigorosamente en 1,16; José atrae la atención del narrador desde los primeros versos... Nuestro autor ha retrasado llamativamente la entrada en escena de su protagonista. ¿Con qué función? ¿Con qué resultado?

[7] Y. M. Grintz, *Sēfer Yᵉhûdît* (Jerusalén 1957).

[8] Dancy, *op. cit.*, p. 127.

El título del libro no es necesariamente original o acertado. Quizá sea acertado en un plano más profundo de significación, como veremos al estudiar el carácter de la protagonista. Leamos el libro sin título: ¿qué sucede? Asistimos a un movimiento gigantesco y arrollador de conquistas y derrotas, que impresionan al lector —y también al general Holofernes—. Con una diferencia: el lector, desde su posición distante, advierte un cambio decisivo de dirección, cosa que el general victorioso es psicológicamente incapaz de distinguir.

Resiste Arfaxad: las murallas de su capital son símbolo de resistencia y rebelión. Se derrumba Arfaxad y con él sus murallas, las mayores y más sólidas de la historia. Otras naciones se niegan a prestar ayuda militar y son arrolladas por el avance del general. Quedan los pueblos de la costa: también ellos se rinden con templos y dioses, enviando una embajada abyecta. Uno de los aliados, Ajior, pone condiciones a su colaboración y es rechazado despectivamente. Todavía resiste un pueblo con su ciudad: se rendirá a la sed. De esa ciudad, una mujer hermosa se rinde al enemigo, y Holofernes la recibe honoríficamente. Como mujer, resiste al general: el cuarto día cede, piensa Holofernes.

Si el análisis precedente es correcto, el retraso de la protagonista, la «falta de proporción», desempeña una función narrativa: construye el carácter de Holofernes y prepara la ironía dramática, sustancial al relato. Lo confirma el hecho de que Judit, para manejar al general enemigo, apela precisamente a sus campañas victoriosas.

Al mismo tiempo, «la falta de proporción» construye el carácter de Judit. Su retraso se puede comparar con el retraso, en escala menor, de Yael (crípticamente aludida por Débora en su reproche a Barac), o con el retraso de la mujer hábil de Abel Bet Maacá cuando la rebelión de Sebá (2 Sm 20), o con el retraso de Abigail (1 Sm 25). El último ejemplo es el más pertinente.

El desarrollo de esta primera parte (caps. 1-7) es claro y cronológico, excepto el discurso de Ajior. Los judíos son el último pueblo que resiste; Betulia es una isla que emerge en un mar de pueblos conquistados. Cuando pueblo y autoridades de Betulia deciden capitular al quinto día, toda la resistencia se concentra en una persona, una mujer, una viuda. Se yergue frente a una coalición universal y «escatológica» de naciones: es más grande que Arfaxad, más fuerte que sus murallas impresionantes. El autor construye a su heroína un pedestal que, para elevarse, necesita ancha base.

El alternarse de lo individual y lo internacional da variedad y ritmo al desarrollo: Arfaxad y Nabucodonosor, naciones, Nabucodonosor y Holofernes, naciones, Ajior y Holofernes con su ejército, asedio de Betulia, la población de Betulia con Ozías. Se destaca Ajior, que teje un argumento subordinado en el argumento principal y encarna el tipo del prosélito.

Dicho todo a favor de la primera parte del relato, tenemos que confesar sus límites artísticos y nuestra desilusión. Cumple correctamente una función, pero le falta vida. Quiere impresionar al lector y quizá conseguía impresionar al lector de su época; a nosotros nos deja escépticos el artificio. Quizá el lector contemporáneo se estremecía al oír mencionar al malfamado Nabucodonosor, al recordar la fecha infausta de la caída de Jerusalén; quizá temblaba frente a la amenaza del general griego con sus ejércitos. Todo ello pertenece al trasfondo histórico, pero no se materializa suficientemente en el relato.

La cosa cambia, el interés se reaviva cuando aparece Judit. Lo hace con toda solemnidad, como una *prima donna* acompañada por la orquesta con sus *leit-motivs,* belleza y piedad. Es el capítulo 8. Los versos 1-8 son la segunda mirada retrospectiva, que interrumpe la línea cronológica del relato y alcanza al tiempo precedente. La primera era el discurso de Ajior, destinada a lectores no judíos, mezcla de confesión e información. Esta segunda está destinada a lectores judíos, a quienes hace bajar por el árbol genealógico hasta las raíces del pueblo: «de la tribu de Simeón, del patriarca Israel». Los dos sumarios dan profundidad histórica a las dos entidades vinculadas, Israel y Judit (al contrario de lo que descubre Auerbach en Gn 22) [9]. Dentro del relato, Nabucodonosor y Holofernes carecen de una profundidad equivalente.

Tras una entrada tan calculada y prometedora, la acción se detiene de nuevo, dando lugar a un discurso y una plegaria de la protagonista (véase sección 5).

Con el capítulo 10 comienza lo que varios críticos consideran el centro del relato. Es sin duda lo mejor, obra maestra del arte narrativa hebrea. Esta parte da grandeza al libro, fama al autor, popularidad al relato entre lectores, escritores y artistas [10].

[9] Auerbach, *op. cit.*, pp. 8-23.

[10] E. Purdie, *The Story of Judith in German and English Literature* (París 1927); R. E. Glayman, *Recent Judith Drama and its Analogues* (Filadelfia 1930).

Desde el momento en que Judit se prepara y sale de la ciudad hasta que vuelve para contar su proeza, el narrador despliega toda su destreza en argumento, sustentación, descripción de personajes, ironía, viveza, emoción, mezcla de tragedia y comedia. Las reglas del arte exigen que el lector no conozca el desenlace o, al menos, el modo como adviene. En lecturas sucesivas disfrutará el lector el arte del desarrollo y muchos detalles del relato.

Un lector judío sabe que el final será feliz: primero, porque eso se espera de un relato hebreo; segundo, porque el autor lo anuncia con suficiente claridad. Leemos en 4,13: «El Señor acogió su clamor y se fijó en su tribulación», palabras en las que resuena Éx 2,24s. Si en el Éxodo sigue inmediatamente la vocación de Moisés, aquí la situación empeora antes del envío de un salvador. La expectación de un desenlace favorable se convierte en seguridad al escuchar la convicción de Judit: «Voy a hacer una cosa que se comentará de generación en generación entre la gente de nuestra raza» (8,32). El autor no juzga necesario añadir, al final del capítulo 9, que el Señor escuchó su plegaria.

A la vez que anuncia el desenlace, cultiva la ignorancia del lector sobre el modo de realizarlo: «Voy a hacer *una cosa*... Pero no intentéis averiguar lo que voy a hacer» (8,34). Entre líneas habla el autor al lector: «No te lo digo hasta que se cumpla». Si la ignorancia de las autoridades no era necesaria para el éxito del plan, la ignorancia del lector es necesaria para el éxito narrativo del relato.

Otro factor mantiene el interés y la curiosidad: el plazo de cinco días. Tiene función teológica y narrativa. Teológica porque poner un plazo a Dios es tentarlo: «¿Quiénes sois vosotros para tentar hoy a Dios y poneros públicamente por encima de él?» (8,12). El alcalde de la ciudad se suma a la vieja y triste tradición de Israel, comenzada en el desierto. Como el alcalde está atado por el juramento que ha pronunciado, el plazo de cinco días es un desafío para Judit y un factor de sustentación narrativa. El recurso, que se ha vuelto tópico en nuestras novelas y películas de detectives, era todavía fresco para el autor y sus lectores.

Con ese sentido de expectación entramos en el capítulo 10. Y el autor se diverte burlando nuestra expectación. Sin más que cinco días para realizar su plan, la dama gasta parte de su tiempo precioso en arreglarse y acicalarse. Contra la economía hebrea tradicional, esta serie de nueve acciones menudas es un derroche. ¿Sonríe el autor a cuenta nuestra? Sí. Y además está plantando

una clave para la acción sucesiva: «Quedó bellísima, capaz de seducir a los hombres que la vieran» (10,4).

Como el luto de Judit hacía duelo por la desgracia de su pueblo, así su vestido de fiesta anticipa la salvación:

> Despierta, despierta, vístete de tu fuerza, Sión,
> vístete el traje de gala, Jerusalén, santa ciudad...
> Sacúdete el polvo, ponte en pie, Jerusalén cautiva...
> (Is 52,1s)

Siglos más tarde, Baruc confirma esta tradición:

> Jerusalén, despójate del vestido de luto y aflicción
> y vístete para siempre las galas de la gloria que Dios te da,
> envuélvete en el manto de la justicia de Dios
> y ponte en la cabeza la diadema de la gloria del Eterno,
> porque Dios mostrará tu esplendor a cuantos viven bajo el cielo.
> (Bar 5,1-3)

Una tonalidad mayor de gozo abre la nueva sección, en contraste con la tonalidad sombría precedente. La belleza recobrada de Judit es casi una «acción simbólica» de la inminente salvación. Lo confirma la tonalidad de 13,11ss. Su belleza es el *leit-motif* de la sección próxima, por el efecto que produce en los que la miran admirados [11]. Después de la primera mención del narrador, su belleza recibe el homenaje sucesivo de varios grupos de hombres. Deja estupefactos a los ancianos de Betulia, que «se quedaron pasmados ante tanta belleza» (10,7), distrae a los centinelas del ejército enemigo que «admiraban aquel rostro que les parecía un prodigio de belleza» (10,14), perturba la disciplina de la tropa, «se armó un revuelo en todo el campamento... los soldados la rodearon admirando su hermosura» (10,18s). Esa belleza comienza a ser cegadora y fatal: «Aparta de mí tus ojos, que me turban» (Cant 6,5). Causa el asombro de los jefes, hasta que alcanza al general. En ese momento, el rostro más bello se inclina a tierra y se oculta: «Ella se postró ante él, rostro en tierra» (10,23).

Ha sido una campaña conquistadora, arrolladora, que resume invertida la campaña militar de Holofernes. En una jornada ha llegado a la cabeza del ejército más grande y al corazón de su general.

[11] Frente a la descripción directa del Cantar de los Cantares tenemos la ponderación indirecta de la belleza en la presente narración.

Voy a distraerme aquí con un detalle curioso de composición. Un recurso tradicional de la narrativa hebrea para ligar escenas distantes es la frase: «Anunciaron a N...». Es diverso el caso en que un personaje, un centinela, contempla la escena desde un observatorio elevado: 2 Sm 14,34 sobre el asesinato de Amnón; 2 Sm 18,24 sobre la muerte de Absalón; 2 Re 9,17 sobre el golpe de estado de Jehú. En nuestro libro encontramos una técnica que podemos llamar cinematográfica, en concreto, «campo y contracampo», y nos muestra el progreso de la técnica narrativa hebrea: «Judit salió con su sirvienta. Los hombres de la ciudad la siguieron con la vista mientras bajaba el monte, hasta que cruzó el valle y desapareció. Cuando caminaban derecho por el valle, les salió al encuentro una avanzadilla asiria, que les echó el alto».

2. *Ironía*

Llegada a este punto, Judit traba una batalla que emplea dos repertorios de armas: unas son acciones tácticas, como la dieta ritual, la bolsa de provisiones que lleva la sirvienta, la oración nocturna; las otras son la ironía y astucia desplegadas en el diálogo.

Tomamos el término ironía en sentido amplio, que incluye, entre otras, las siguientes variantes: *a)* Un personaje dice algo más o algo diverso de lo que quiere decir; narrador y lector conocen y comparten en complicidad silenciosa el segundo sentido; así en la tragedia de Sófocles; *b)* Un personaje dice más o algo diverso de lo que comprende otro personaje, compartiendo su saber con el narrador y el lector [12]; *c)* El autor o un personaje se burla de otro personaje, haciendo guiños maliciosos al lector; *d)* Casos de doble sentido funcionando en diversos niveles [13]. Estos aspectos no se excluyen mutuamente, muchas veces se sobreponen, especialmente *b* y *c*. Es esencial la complicidad de autor y lector a expensas de algún personaje [14]. Por este motivo, hay muchos casos de ironía que se descubren sólo en lecturas sucesivas, pagando al lector asiduo con el descubrimiento de la habilidad del narrador.

[12] «Los capítulos contienen mucho de la ironía trágica, tan querida de los griegos, que se da cuando un personaje pronuncia palabras que significan una cosa para el interlocutor y otra para los oyentes o lectores que conocen la narración» (Dancy, *op. cit.*, p. 127).

[13] B. M. Metzger, *An Introduction to the Apocrypha* (Nueva York 1957) p. 52.

[14] Booth, *op. cit.*, p. 302.

Desde el puesto ventajoso de lector crítico intentaré aislar algunos aspectos más importantes de la ironía del relato, sin ser exhaustivo. Sé que no soy el primer lector a la caza de efectos irónicos y soy consciente de que la explicación crítica corre el riesgo de estropear lo que se aprecia mejor sin comentarios.

La ironía comienza en 10,16, cuando los centinelas dicen: «Has salvado la vida apresurándote a bajar para presentarte a nuestro jefe»; expresión que redobla su fuerza en boca del general: «Viniendo has salvado la vida. ¡Ánimo! No correrás peligro esta noche ni después; nadie te tratará mal» (11,3). Holofernes pronuncia, sin saberlo, una especie de oráculo de salvación. El comentario coral de los soldados suena con un toque de orgullo nacional: «No podemos menospreciar a una nación que tiene mujeres tan bellas» (10,19).

Holofernes es vanidoso y arrogante, confiado en su poder, riquezas y éxitos. Piensa que todo está a su alcance y disposición: la ciudad rebelde y la mujer hermosa. Judit apela al capricho de su sensualidad y su vanidad. Él comienza su discurso en tono protector y termina con un alarde de magnanimidad:

11,1 ¡Ánimo, mujer, no tengas miedo!
Yo no he hecho nunca daño a nadie
que quiera servir a Nabucodonosor,
rey del mundo entero...
23 Si haces lo que has dicho, tu Dios será mi Dios,
vivirás en el palacio del rey Nabucodonosor
y serás célebre en todo el mundo.

Judit alimentará la sensualidad y vanidad del general como dos aliados dentro de la fortaleza, como quinta columna. En su presencia, dentro del general algo se agita y revuelve con violencia [15].

Y así las palabras de Judit, deliberadamente ambiguas, quedan a merced de la interpretación: la sensualidad y la vanidad las interpretarán sin sospecha. Sospechar de ellas sería reconocer la vanidad y cohibir la sensualidad.

[15] El narrador acentúa el clima sensual con una serie de detalles, por ejemplo, el banquete exclusivo (12,10), el vellón de lana para recostarse (12,15), aparte los enunciados directos. Se puede comparar con el clima sensual provocado por el narrador del incesto de Amnón y Tamar: la comida frita por ella en la habitación contigua a la alcoba, darle de comer, el verbo específico del guisar, *libbēb*...

En las palabras de Holofernes, Judit es «sierva» de «su señor», Nabucodonosor. Judit, por su parte, se profesa sierva de su señor, Holofernes. Si el emperador va a conseguir el dominio universal, se lo deberá a solo Holofernes. A pesar de su sublime majestad, el emperador es despachado rápidamente; quien cuenta es el general, el famoso y celebrado; sin él, ¿qué sería Nabucodonosor?

Alabando con tan magníficas palabras su poder y sabiduría, Judit lanza un ataque oculto y presenta un desafío secreto: que su talento la descubra, que su poder la domine; de lo contrario, demostrará su impotencia e ingenuidad. Es inconfundible la ironía de jurar por la vida de Nabucodonosor y describir la actividad de su general como «poner en orden a todos» (11,7).

Con gran habilidad recoge Judit las palabras de Ajior, tranquilizando al general: *«situación irónica en que la víctima anima al verdugo»* [16]. En 11,12 comienza Judit una disquisición sobre lo sagrado y lo profano en la religión judía, metiendo a Holofernes en un terreno donde se encontrará débil y confuso, donde ella será consejera insustituible. En un segundo plano, el autor puede estar denunciando al partido colaboracionista, cuando Judit dice: «Como han empezado a faltarles los víveres y a agotárseles el agua, han acordado lanzarse sobre sus rebaños, han decidido consumir cuanto el Señor en sus leyes les prohibió comer y han resuelto acabar con las primicias del trigo y los diezmos del vino y del aceite, porción sagrada de los sacerdotes que ofician ante nuestro Dios en Jerusalén, que ningún laico puede ni tocar» (11,12s).

Puede estar sugiriendo que quienes comienzan quebrantando las leyes dietéticas terminarán sucumbiendo a la cultura helenística.

El verso 11,16 es un momento culminante: «Dios me envía para hacer contigo una hazaña que asombrará a cuantos la oigan». Y promete revelarle los planes de Dios, ya que ella es confidente de Dios y posee conocimientos sobrehumanos. Su belleza queda envuelta en un halo fascinador y sobrenatural. Holofernes, el «destructor de todos los santuarios y dioses» (3,8), promete rendir culto al nuevo Dios (11,23), que le dará la victoria por medio de un mensajero tan bello y discreto (11,21).

El verso 11,19 implica mucho, porque el trono de Jerusalén y el oficio de pastor son prerrogativas davídicas. Judit, como un nue-

[16] D. R. Dumm, *Comentario Bíblico «San Jerónimo»* II, § 38 (Ed. Cristiandad, Madrid 1971).

vo Eliseo (1 Re 19,16), puede nombrar reyes. Pero lo hará ella, no Nabucodonosor, y la gloria será toda del general, no del emperador.

Los comentarios de los oyentes exaltan la ironía: «En toda la tierra, de punta a cabo, no hay una mujer tan bella y que hable tan bien»; y Holofernes corrobora: «Dios ha hecho bien enviándote por delante de los tuyos... Eres tan bella como elocuente» (11,22-23). Precisamente la elocuencia o habilidad verbal de Judit es la clave para el lector: cuando los asirios reconocen y alaban ese talento, se están poniendo en ridículo.

El autor nos informó oportunamente del talento de Judit (8, 28s). Pensamos espontáneamente en la mujer de Tecua, que empleó su elocuencia para enredar a David en sus lazos. La ironía dramática era también el arma del profeta Natán frente a David (2 Sm 12), pero el ejemplo de la mujer de Tecua es más pertinente (2 Sm 14). Avisados a tiempo del talento de Judit, escuchamos con redoblada atención sus palabras: «Forma a sus lectores colocándolos en un nivel de atención que le permitirá los efectos más sutiles» [17]. ¿No deberían los asirios aplicar la misma atención cuando escuchan a la hechicera encantadora?

El capítulo 12 está jalonado con tres sentencias de ironía ominosa:

12,4 ¡Por tu vida, Alteza! No acabaré lo que he traído
antes de que el Señor haya realizado
su plan por mi medio.
12,14 ¿Quién soy yo para contradecir a mi Señor?
Haré enseguida lo que le agrade;
será para mí un recuerdo feliz
hasta el día de mi muerte.
12,18 Claro que beberé, Señor.
Hoy es el día más grande de toda mi vida [18].

[17] Booth, *op. cit.,* p. 302.

[18] El uso de *kýrios* en griego (probablemente responde a un *ʾădōnāy* hebreo) es intencionalmente ambiguo en boca de Judit, y así puede ser fuente de ironía. Cuando Judit dice «mi señor», Holofernes lo entiende de sí mismo, Judit puede referirlo a Dios: «No mentiré esta noche a mi señor... mi señor no fallará en sus planes» (11,6); «Por tu vida, señor mío, no acabaré lo que he traído antes de que el señor haya realizado su plan por mi medio» (12,4). Esta ambigüedad la han notado autores apologéticos, empeñados en librar a Judit de mentira.

Si bien la ironía culmina en los capítulos 11 y 12, está presente en otras secciones o pasos del libro [19]. Repasemos algunos. Según Torrey, el comienzo del libro es irónico, colocado entre lectores paganos y judíos: «Era el año doce del reinado de Nabucodonosor, rey de Siria, en la capital, Nínive. Por entonces, Arfaxad era rey de los Medos en Ecbatana...» [20]. El autor puede estar jugando con la ignorancia de lectores paganos, concediendo a los lectores judíos «la sensación de su propio talento» [21].

Cuando pone en boca de Nabucodonosor el lenguaje reservado a Dios, ¿se está burlando de él? (2,5-13). En caso afirmativo, la ironía se prolonga cuando el general imita el estilo del emperador.

Steinmann escucha un tono de ironía condescendiente en la respuesta de Ozías a Judit: «¡Imposible burlarse de modo más delicado! Todos los elogios con que Ozías colma a Judit son proferidos con una sonrisa de escepticismo... Como Judit es apenas una jovencita y el que habla es un anciano, la frase suena llena de ironía» [22].

Hablando del uso fantástico de la topografía, comenta: «Su malicia le permite divertirse despistando a los sabios minuciosos» [23].

Con esto termino mi análisis de la ironía, con el remordimiento de haber hecho explícito lo que deleita cuando queda implícito y de haber dudado quizá de la agudeza del lector.

3. *Desenlace*

Con las armas de su belleza y talento, Judit ha conquistado ya a su ignorante enemigo, precisamente por su ignorancia. Holofernes, ebrio de vino y de pasión, abdica de su poder y se rinde a Judit, pensando que ella se rinde a él. Tres versos admirables del himno lo comentan con juegos de palabras:

[19] El colgar la cabeza del jefe (14,1) puede contener una alusión irónica, si recordamos que, en hebreo, *rō'š* significa también capitán, jefe. Aparte el valor que tiene la cabeza como trofeo, por ejemplo, en la pelea de David contra Goliat (1 Sm 17).

[20] En la *New Oxford Annotated Bible,* publicada por H. G. May/B. M. Metzger (New Haven 1973).

[21] Booth, *op. cit.,* p. 302.

[22] Steinmann, *op. cit.,* p. 67.

[23] Steinmann, *op. cit.,* p. 45.

Su sandalia cautivó sus ojos,
su hermosura esclavizó su alma,
el alfanje le cortó el cuello. (16,9)

Los verbos «cautivar y esclavizar» son obviamente de doble sentido: lenguaje militar y de amor.

Cuando llega el momento de la muerte, el autor recurre a la vieja técnica de articular la acción en movimientos menudos y precisos, combinando plasticidad con rapidez: «Avanzó hacia la columna del lecho que quedaba junto a la cabeza de Holofernes, descolgó el alfanje y, acercándose al lecho, agarró la melena de Holofernes y oró: '¡Dame fuerza ahora, Dios de Israel!' Le asestó dos golpes en el cuello con todas sus fuerzas y le cortó la cabeza. Luego, haciendo rodar el cuerpo de Holofernes, lo tiró del lecho y arrancó el dosel de las columnas. Poco después salió, entregó a su ama de llaves la cabeza de Holofernes y el ama la metió en la talega de la comida» (13,6-10).

Ejemplos clásicos de esta técnica se leen en el asesinato de Eglón (Jue 3,21ss), de Sísara (Jue 4,21) y Goliat (1 Sm 17,49). La descripción del presente libro es algo más larga, quizá menos rítmica, no menos eficaz [24]. Interrumpen el movimiento del capítulo tres momentos breves: el dato retrospectivo de 13,3, la oración de 4-5 y la invocación, apenas jaculatoria, del v. 7.

Cumplida la misión, las dos mujeres suben de nuevo a la ciudad. De repente, el autor pasa a un estilo festivo, casi de celebración litúrgica. Si bendiciones y felicitaciones no son raras en la prosa hebrea, aquí consuman una mutación estilística. Judit habla en tres rondas; el pueblo y el alcalde responden en dos rondas. El canto sustituye a la acción y los festejos invaden la narración.

El verso 13,11 suena como comienzo de salmo, subrayando la protección de Dios (véanse Sal 24,7; 118,19; Is 26,2):

¡Abrid, abrid las puertas!
Dios, nuestro Dios, está con nosotros,
    demostrando todavía su fuerza en Israel
    y su poder contra el enemigo.
¡Acaba de pasar hoy!

[24] La traducción hebrea de Grintz no logra recrear el ritmo y una vez rompe la secuencia de formas *wayyiqtol*.

Es como si Dios acompañara a Judit cuando regresa a Betulia (véanse Is 52,7-9; 62,10-12).

13,14: A la luz de una hoguera, Judit recita un breve himno:

> ¡Alabad a Dios, alabadlo!
> Alabad a Dios, que no ha retirado
> su misericordia de la casa de Israel,
> que por mi mano ha dado muerte
> al enemigo esta misma noche.

Las palabras enfáticamente colocadas al final, *ballaylâ hazzeh,* recuerdan a cualquier israelita la fórmula tradicional de Éx 12,12 y hacen eco al *kayyôm hazzeh* del v. 11.

Los versos 15-16 son algo más narrativos. Pero hay que notar el uso de la tercera persona: Dios es protagonista, ella es instrumento. Incluso el juramento de inocencia está formulado de modo que equivale a una alabanza del Señor. En 13,17 el pueblo expresa el temor numinoso, como enseña la tradición (Éx 19,16; 1 Sm 14,15; Sal 64,10).

13,18-20: Ozías pronuncia la doble bendición clásica, dirigida a Dios y al hombre (véase, por ejemplo, Gn 14,19s), y el pueblo la corea con su amén. Incluso Ajior usa una fórmula de bendición (14,7). Sólo entonces cuenta Judit su historia, sin que el autor la repita.

El descubrimiento del cadáver sigue el patrón tradicional. Más elaborado que en el caso de Sísara (Jue 4), menos burlesco que en el caso de Eglón (Jue 3). El acierto del autor consiste en el doble movimiento, de estrecharse y ensancharse la acción: del campamento se procede al pabellón del general; de éste la noticia trágica se extiende a todo el campamento. Con la celebración festiva de Betulia contrastan los gestos fúnebres del campamento: «Se rasgaron los mantos, completamente perturbados. Sus gritos y alaridos resonaron por todo el campamento» (14,19). La explotación de la hazaña sigue los cánones tradicionales, conocidos por Jue 4 o 1 Sm 17.

4. *Personajes*

A un lado se agrupan Nabucodonosor, Holofernes y Bagoas, con la corte, los oficiales y los soldados; al otro se encuentran Joaquín, Ozías y Judit, con la población de Judá y Betulia. Entre ellos se mueve Ajior. En general, los personajes son más tipos que indivi-

duos. Dejando a un lado a Bagoas, podemos concentrarnos en la pareja Nabucodonosor y Holofernes. ¿Es el primero necesario para el argumento? La pregunta no es correcta, porque sin el emperador el relato sería diferente. Mejor es examinar su función en el relato. La bina puede estar justificada por las tradicionales de Senaquerib y Rabsaces, Nabucodonosor y Nabusardán y la reciente de Antíoco IV con cualquiera de sus generales de turno (por otra parte, el faraón sale personalmente en persecución de los prófugos).

En el libro, Nabucodonosor es una especie de Dios, que dicta órdenes, actúa por medio de otros y exige adoración. Habla el lenguaje de Dios, según Ezequiel, Isaías y los Salmos: pueden compararse Is 37,24-27 y Ez 38,11s.

Entre emperador y general surgen algunas tensiones en el relato. Una vez que Nabucodonosor ha dado sus órdenes a su general en presencia de una corte servil, es relegado por el autor a su Olimpo, mientras el escenario se despliega para la acción del general. Se ha aprendido muy bien el lenguaje de su señor: compárese, por ejemplo, 6,2-9 con 2,5-13. Holofernes profesa de boca sumisión al emperador, quiere someterle todas las naciones «para que todas adorasen sólo a Nabucodonosor y todas las tribus lo invocaran como Dios, cada una en su lengua» (3,8); juzga a los demás de acuerdo a su sumisión al emperador (11,2s); confiesa: «¿Qué dios hay fuera de Nabucodonosor?», y lo reconoce «rey del mundo entero». Con todo, cuando Judit lo empuja al primer plano y le promete un trono en Jerusalén, él no lo rehúsa. Judit está de acuerdo con el narrador: el general goza con su papel de dar vida y muerte, de otorgar privilegios y fama (11,23). Cuando Holofernes muere y la deshonra recae sobre la casa del emperador (14,18), éste no acude a vengar a su general. Quizá no lo permita la economía del relato, en cuyo caso el silencio sería puramente negativo. ¿O es que el autor pretende dar una lección lateral a generales y reyes extranjeros?

El autor es muy generoso con su protagonista: bella, inteligente, valerosa. Son tres cualidades requeridas por el relato. Judíos y enemigos reconocen sus méritos. Actúa como profetisa denunciando e intercediendo, como poetisa componiendo y declamando. Holofernes reconoce su intimidad con Dios. Judit renueva y transforma personajes tradicionales, como Yael y Débora, Miriam y la mujer de Abel Bet Maacá (2 Sm 20). Tiene algo de David enfrentándose con Goliat y se enfrenta con el motín popular como Caleb y Josué (Nm 14). La inspiración más próxima del libro parece ser el libro

de los Jueces; la última sentencia del libro lo confirma, como puede apreciar una lectura comparativa:

«En su tiempo y después, durante muchos años, nadie volvió a molestar a los israelitas» (Jdt 16,25).

El país estuvo en paz cuarenta años. (Jue 3,11)
El país estuvo en paz ochenta años. (Jue 3,30)
El país estuvo en paz cuarenta años. (Jue 5,31)

Judit es viuda. El autor lo subraya contando la muerte de su marido, las consecuencias, y recogiendo el tema al final del relato. ¿Por qué viuda? Como viuda puede rezar con mayor confianza y ser escuchada con mayor razón por el Señor, «protector de viudas» (Sal 68,6), que «no desoye los gritos del huérfano o de la viuda cuando repite su queja» (del contemporáneo Eclo 35,17). Es una motivación de su súplica: «¡Dios mío, escucha a esta viuda!... ayuda a esta viuda» (9,4.9). Como mujer débil, privada del apoyo del marido, puede manifestar mejor el poder de Dios: «Quebranta su arrogancia a manos de una mujer... eres Dios de los humildes, socorredor de los pequeños, protector de los débiles, defensor de los desanimados, salvador de los desesperados» (9,10s); «El Señor lo hirió por mano de una mujer» (13,15); «No cayó su campeón ante soldados, ni lo hirieron hijos de titanes, ni gigantes corpulentos lo vencieron, sino Judit, hija de Merarí» (16,6).

Más importante: en cuanto viuda, puede representar al pueblo judío en su tribulación [25]. Guarda luto durante cuarenta meses (8,4), que es como el tiempo de la tribulación de su pueblo, ya que el asedio durará cuarenta días (para una correspondencia semejante, véase Nm 14,33s). Es un motivo bien conocido el presentar una ciudad en figura de matrona o virgen, subrayando alternativamente la belleza o la fecundidad:

Baja, siéntate en el polvo, joven Babilonia,
siéntate en tierra sin trono, capital de los caldeos.
(Is 47,1)

... que te decías: Yo y nadie más;
no me quedaré viuda, no me quedaré sin hijos.

[25] Al decir que Judit representa al pueblo no intento alegorizar el personaje. No procedo por el camino de la alegoría, sino del símbolo. Tampoco alegorizaba Lutero cuando decía: «Judit es el pueblo judío... Holofernes es el pagano, el jefe impío y anticristiano de todas las edades».

Las dos cosas te sucederán de repente, en un solo día:
viuda y sin hijos te verás a la vez.
(Is 47,8s)

El tema abre las Lamentaciones:

¡Ay, se sienta solitaria la capital del pueblo!
Se ha quedado viuda la capital de las naciones,
la princesa de las provincias, en trabajos forzados.
(Lam 1,1)

En el libro tardío de Baruc (4,20.30) vuelve a sonar con fuerza el tema:

Me he quitado el vestido de la paz,
me he puesto el sayal de suplicante,
gritaré al Eterno toda mi vida...
¡Ánimo, Jerusalén, el que te dio tu nombre te consuela!

Judit, colocada en el contexto de una larga tradición y fiel a su nombre, puede representar al pueblo judío en su sufrimiento y abandono, en su oración, en sus cualidades y funciones. Por eso será «la gloria de Jerusalén, el honor de Israel, el orgullo de su raza» (15,9; compárese con 10,8 y 13,4). En el himno puede usar posesivos bien marcados:

Amenazó incendiar *mi* territorio,
matar a espada a *mis* muchachos,
estrellar a *mis* pequeñuelos,
entregar *mis* niños al pillaje
y *mis* doncellas para ser raptadas. (16,4)

Recordemos las quejas de Moisés: «¿He concebido yo a todo este pueblo o lo he dado a luz para que me digas: Toma en brazos a este pueblo, como una nodriza a la criatura?» (Nm 11,12).

¿Tiene Judit una dimensión escatológica? Cuando leemos: «Bendito el Señor, creador de cielo y tierra, que enderezó tu golpe contra la cabeza del general enemigo» (13,18), ¿tenemos que escuchar un eco de Gn 3,15?

Steinmann defiende el aspecto escatológico: el enemigo tiene las facciones de Gog (Ez 38-39) [26]; los textos antes citados de Isaías

[26] Steinmann, *op. cit.*, p. 134.

fueron sometidos a una lectura escatológica. Haag, por su parte, propone algunas distinciones: «La visión del enemigo de Dios en figura típica, metahistórica, adquirida en el período posexílico, se encuentra también en el libro de Judit. La potencia mundial pagana no se presenta en figura realista, histórica, sino ideal y metahistórica. A diferencia de la apocalíptica, el libro de Judit no describe la batalla final entre reino de Dios y reino mundano, como preludio para la instauración del reinado definitivo de Dios. La mirada se dirige más bien al enemigo escatológico en cuanto tal y a su acción contra Dios en esta era del mundo. La actuación del poder mundial pagano no es en el libro de Judit un acontecimiento final, sino actualidad permanente» [27].

Diego Arenhoevel ha mostrado que el autor del primer libro de los Macabeos mira el reino asmoneo como cumplimiento de profecías y expectaciones escatológicas [28].

Ajior es personaje secundario: es tipo del prosélito y puede recordar a Rajab, del libro de Josué. La ley del Deuteronomio (23,4) contra los amonitas queda abolida, y con ella la política cerrada de Nehemías [29].

¿Es Dios el protagonista? «Dios es el héroe ausente de los dos libros» (Tobías y Judit), comenta Dancy [30]. El autor escribe en la tradición de la historia de José (según el análisis de Von Rad) o la de David, sin llegar al extremo del libro de Ester. Sólo una vez es Dios sujeto de una frase pronunciada por el narrador (4,13); pero está continuamente presente en plegarias y bendiciones y acciones de gracias de los judíos. Incluso Holofernes se muestra dispuesto a reconocerlo. Dios está presente y actúa por medio de la confianza de los hombres. No es el Dios de la tradición sacerdotal (sobre todo según el tipo de las Crónicas). Esto puede ser una lección para el lector judío.

[27] Haag, *op. cit.*, p. 78.

[28] D. Arenhoevel, *Theokratie nach dem 1. und 2. Makkabäerbuch* (Maguncia 1967).

[29] Ajior cumple pasivamente una función en el tejido irónico del libro. Es la pieza que regala el contrincante, seguro de su superioridad; pronto le tocará identificar oficialmente la cabeza cortada del contrincante. Ajior fracasa con su discurso por ser demasiado sincero y directo; así sirve de contraste a la sagacidad de Judit. Holofernes consigna a Ajior a la perdición, y así hace que se salve.

[30] Dancy, *op. cit.*, p. 128.

5. *El libro de Judit entre celebración y parenesis*

Voy a examinar la función del relato para la comunidad judía, como expresión y exhortación. En términos modernos, es la cuestión de autor y audiencia, de los cuales ofrece Booth un excelente estudio y evaluación. Es difícil separar, incluso en el análisis, expresión de interpelación.

El autor crea su historia para expresar la fe de los israelitas, fe en el Señor, su Dios y Salvador. Es conscientemente tradicional, y lo muestra en el argumento y en el uso de fórmulas tradicionales. La fe tiene que convertirse en esperanza, por lo cual la expresión se convierte en interpelación por una especie de contagio. Pero ¿no bastaban los viejos relatos y tradiciones?

Esa fe puede degenerar en nostalgia de un pasado irrecuperable o en sueño de una utopía inalcanzable, cuando el autor busca una esperanza concreta en el futuro próximo, capaz de mover a la acción. No cabe duda de que el autor apoya la rebelión macabaica contra el partido colaboracionista. El autor disipa la nostalgia con el conjuro de un pasado ficticio, lleno de resonancias conocidas. El enemigo es Nabucodonosor; la fecha coincide con la del asedio de Jerusalén (588/577). Los lectores sabían que el emperador babilonio había muerto, que su Imperio sucumbió ante Ciro y que el pueblo judío retornó a la patria (véase 5,19). Su cuadro adquiere proporciones escatológicas (las de Gog, Ez 38); la invasión universal anuncia un «día del Señor». En la situación de las pretensiones totalitarias de Antíoco IV (véase 1 Mac 1,41ss), el autor, a diferencia de Jeremías, predica resistencia y no rendición.

Israel expresa su fe sobre todo en la liturgia. Las formas de celebración son conocidas: el pueblo afligido suplica, Dios lo escucha y lo salva, el pueblo da gracias y alaba. A veces, en medio de la súplica, suena por adelantado la acción de gracias; otras veces la acción de gracias cuenta la historia de la desgracia y la liberación. Todo ello emplea un lenguaje específico, con abundantes fórmulas o expresiones familiares, en tono jubiloso. Nuestro libro respeta el esquema, pasando por las súplicas de los capítulos 4 y 9 y culminando en el himno del capítulo 16; súplica y alabanza suenan en otras secciones, hasta el punto de que el libro adquiere una curiosa cualidad litúrgica. Es extraño que no haya recibido los honores de una fiesta en el calendario, mientras que el libro de Ester, que no menciona a Dios, se perpetúa en la fiesta de Purim. El libro de Judit ha compartido el destino del primer libro de los Macabeos:

¿por las mismas razones?, ¿por ser Judit un equivalente obvio de Judas Macabeo?

En cualquier caso, el lector de entonces se siente arrastrado por la corriente jubilosa de oración e himno. Se sumerge en las fuentes de su experiencia religiosa, vinculadas al destino histórico del pueblo. El lector tiene que sumarse al coro para compartir sentimientos y actitudes.

No contento con ello y con el desenvolverse del relato, el autor dedica una exhortación polémica al partido colaboracionista, representado por la población y los jefes de Betulia. Su actitud se resume en las palabras conclusivas: «seremos sus esclavos, pero salvaremos la vida» (7,27), que suena parecida a otras de Gn, Éx y Nm.

Nos has salvado la vida... seremos siervos del faraón. (Gn 47,25)
¡Ojalá hubiéramos muerto a manos del Señor en Egipto,
cuando nos sentábamos junto a la olla de carne
y comíamos pan hasta hartarnos! (Éx 16,3)
¡Quién nos diera carne! Nos iba mejor en Egipto. (Nm 11,18)

Esclavitud como salvación contradice la experiencia fundacional del éxodo [31]. A los judíos que defienden esa línea de acción el autor les habla por boca de Judit, apelando a su responsabilidad y sentido de solidaridad. También para los que dudan tiene algún consejo.

Se juegan la existencia y el honor de la patria (8,23) y Judit encarna el hecho. Cuando declara: «¡Mi honor está sin mancha!» (13,16), no sólo responde a quienes sospechan, sino que apacigua los temores del pueblo. En el honor de Judit se decide el honor del pueblo. El argumento no permite que ella sucumba. Varios datos indican esa función simbólica de la heroína. La súplica de Judit comienza recordando la violación de Dina como infamia nacional:

Desfloraron vergonzosamente a una doncella,
la desnudaron para violentarla
y profanaron su seno deshonrándola...
... Tus hijos queridos,
encendidos por tu celo y horrorizados
por la mancha inferida a su sangre,
te habían pedido auxilio.
(Jdt 9,2.4)

[31] Si Jeremías intima la sumisión a Nabucodonosor como medio de salvar la vida, es que Jeremías está viviendo con su pueblo la experiencia de un anti-Éxodo.

La integridad de Judit está reconocida por un juicio unánime, que dura hasta su muerte:

> Era muy religiosa y nadie podía reprocharle
> lo más mínimo. (8,8)
> La fama de Judit fue en aumento. (16,22)

Hemos de leer esas frases y otras semejantes a la luz del simbolismo tradicional: Os 2,9ss; Jr 3,1ss; Ez 16,36ss; 23,10. Es posible que 1,14 apunte en la misma dirección, si tenemos en cuenta la ecuación tópica ciudad capital = mujer: «convirtiendo en afrenta su hermosura».

Alguien ha propuesto leer el nombre de Betulia como paronomasia de *b^e^tûlâ* = virgen. La forma griega *Baityloua* no apoya tal suposición; la forma latina *Betulia* suena más cercana. Es posible que el autor creara para su ficción un nombre de resonancia plural: *Bêt'ēl, b^e^tûlâ.*

Una última palabra brevísima sobre el estilo. A través de la mediocre traducción griega apreciamos un original hebreo lleno de expresiones tradicionales, casi un ejercicio de reminiscencias, con preferencia por el énfasis y el efectismo. Incluso en el estilo, el pasado se hace presente, capaz de renovarse para hablar a una nueva generación de judíos en un momento crítico de su historia [32].

Apéndice sobre el método

El análisis que he practicado no es común entre exegetas, que prefieren el estudio genético, el histórico y el teológico.

El análisis *genético* intenta describir la génesis de la obra, desde sus orígenes, a través de etapas de transmisión, hasta el producto final. Según la preferencia del investigador, se concede valor decisivo a uno u otro extremo de la cadena. Es un estudio diacrónico, bastante hipotético, a veces especulativo, por falta de material comparativo cierto. Este tipo de análisis no se suele aplicar al libro de Judit.

El análisis *histórico* se ocupa del «referente»: trata de identificar o reconstruir los sucesos explícitos o implícitos en la narración.

[32] El autor está contando una historia en la que todo suena a viejo, a conocido. Muchas de las fórmulas usadas son tradicionales. Con lo sabido y viejo, el autor compone algo nuevo: recurso estilístico y cifra del sentido. La historia de Israel, que ha sucedido una y otra vez, puede repetirse hoy; no ha terminado, tiene sitio para un nuevo capítulo, puede renovarse.

En un relato de ficción, el método puede producir resultados divertidos, como cuando prejuicios dogmáticos de veracidad histórica se aplicaban al libro de Judit. Lo correcto es que el análisis histórico investigue la situación y condiciones en que surge la obra de ficción.

A falta de referente normal (todo parecido de los personajes con personas reales es puramente casual), es posible repasar el libro en busca de información incidental sobre usos de la época. Por ejemplo, N. N. Richardson, comentando 8,5-8, dice: «La descripción suministra información auténtica sobre tales prácticas (ritos de duelo)». Sobre 10,3s comenta: «Nos ofrece una interesante descripción sobre los adornos de las mujeres judías de la época» [33]. La actividad puede ser fructuosa, pero también puede convertirse en la mejor actitud para no interesarse del asunto. Otra cosa es suministrar al lector la información necesaria para entender el libro.

El análisis *teológico* pretende extraer de la obra el contenido doctrinal, encuéntrese en forma de enseñanza o de convicción. De ordinario prefiere conceptos a símbolos, o reduce los símbolos a conceptos. En términos recientes, el comentador propone «el mensaje», «el kerigma» de la obra. En un estudio confesional de la Biblia, el interés teológico es de importancia primaria.

El estudio *literario,* como lo he practicado aquí y sin bajar a distinciones, aunque se aprovecha de cualquier información extrínseca útil, considera la obra primariamente en su inmanencia, es decir, en su estructura o composición interna. Puede aislar el libro de su tradición o puede observarlo dentro de la tradición, superando así la pura inmanencia. En todo caso, es un estudio en el que predomina la visión sincrónica.

Pero no he querido quedarme en la pura forma o en el juego de sus elementos, prescindiendo de su significado. Al contrario, he considerado el estudio literario como el método más apto para desvelar el sentido profundo, por debajo del sentido tematizado. En principio se diría que el análisis literario responde a la naturaleza de las obras literarias. Es verdad que el estudio literario puede adoptar formas y métodos diversos: ni en mi trabajo ni en este apéndice he querido someterme a la rigurosa diferenciación.

Más allá del problema del método, aunque orientándolo, está el problema hermenéutico de sentido e interpretación. No era el objeto del presente estudio.

[33] N. N. Richardson, *Interpreter's One Volume Commentary on the Bible.*

11

EN LOS ORIGENES DE LA LITERATURA

Introducción [1]

Hace un par de siglos se negó la existencia de Homero, entre otras razones porque en tiempo de la composición de la *Ilíada* y la *Odisea* no existía la escritura. El siglo pasado alguien negó a Moisés cualquier actividad literaria, porque en su tiempo no existía la escritura. Del siglo IX/VIII se subía al XIII. Una tablilla escrita, una inscripción datable en una estela habrían bastado para invalidar el argumento negativo, aunque no para una prueba positiva.

La arqueología ha sido mucho más generosa, pues ha ofrecido copiosos materiales escritos ya en el tercer milenio a. C. Puede consultarse K. Földes-Papp, *Dai graffiti all'alfabeto* (ed. italiana: Milán 1985; trad. del alemán), con abundantes ilustraciones.

El último hallazgo de tablillas en escritura cuneiforme, de hace diez años escasos, nos suministra textos del siglo XXIV a. C., todavía en fase de desciframiento.

En el área de Mesopotamia, la escritura sumérica es por ahora el origen absoluto. Tomando, pues, «literatura» en su sentido eti-

[1] Este artículo se publicó hace más de treinta años, como fruto de un seminario adaptado para alta divulgación. El seminario debe su existencia a la amplitud de miras y la ayuda de un profesor muy poco convencional, René Follet, que en aquella época aceptó como tema un estudio literario de textos antiguos. No se estilaba entonces tal tipo de estudios (ni es frecuente ahora). La revista «Razón y Fe» se interesó en la versión divulgadora, considerándola una aportación cultural que podía interesar a sus lectores. Desde entonces, los estudios del Oriente Próximo antiguo han progresado notablemente, de modo que el artículo no se podía ofrecer como fue publicado. Textos nuevos identificados, descifrados e interpretados exigían una nueva traducción, más completa y más rigurosa. Para este trabajo he recurrido al auxilio y asesoramiento de un colega especialista, J. van Dijk y su asistente Silvano Votto, a los cuales se debe el principal mérito del trabajo. Pero, realizada la nueva traducción, hube de revisar profundamente el comentario. Me ha parecido que un público semejante al de entonces, más informado hoy y quizá más maduro, todavía podía interesarse por el tema. Y así lo presento.

mológico, de actividad que emplea «letras», hablamos de orígenes de la literatura. Acentuando que en ese sentido son orígenes también de nuestra literatura y que por eso son dignos de conocerse.

Por haber descubierto el arte de escribir que conduce hasta nosotros, los sumerios son cimiento importantísimo de nuestra cultura. E. A. Speiser expone la importancia cultural de aquel pueblo: «Tan intenso fue el influjo de la cultura sumérica, que los pueblos crecidos en este entramado cultural, semitas y no semitas, resultaron más emparentados entre sí que los semitas con los egipcios... La escritura sumérica, portadora de los frutos de la cultura sumérica, penetra por toda el área de Asia occidental, realizando con ello una empresa más duradera y más extensa que las más grandes conquistas de los reyes de Mesopotamia» *(The Beginnings of Civilization in Mesopotamia:* JAOS, Suplemento núm. 4, 1939, 1731).

Con el arte de escribir advienen una serie de innovaciones. El invento es una auténtica revolución cultural. Hoy me voy a fijar en un par de muestras de esa literatura. Y ahora entiendo «literatura» en su sentido ordinario, de arte literaria. Si puedo hablar de ellas es porque fueron escritas y así llegaron hasta nosotros; y podemos apreciar en ellas alguna cercanía y mucha distancia.

Desde luego, la literatura en sentido corriente es mucho más antigua. La literatura transmitida oralmente tiene una prehistoria incalculable. Sobre la literatura oral, recitación y transmisión, recurrimos hoy a los estudios de Parry/Lord, al libro de A. B. Lord *The Singer of Tales* (Cambridge, Ma. 1960) y a los estudios que ha generado, también en el campo bíblico.

Las tablillas cuneiformes en que nos han llegado los textos que presento aquí, tablillas íntegras o fragmentos, se escalonan en varios siglos, a partir del comienzo del segundo milenio a. C. No es aventurado calcular que la composición y fijación escrita de las primeras versiones se remonta a algún siglo antes, a la segunda mitad del segundo milenio. Muchos textos literarios suméricos, mitos, himnos, leyendas, etc., tuvieron amplia difusión. Se copiaron abreviando, se tradujeron y adaptaron a la lengua acádica, se editaron en versiones bilingües, se trasladaron de un país a otro, por ejemplo, a la biblioteca de Asur, en el siglo XIII a. C. Es imposible hablar de una versión original, auténtica, de la que proceden copias, variaciones, imitaciones. Es imposible reconstruir un bloque de tablillas que contengan íntegro el poema. Lo que sí es cierto es que, una vez escrito el barro y cocida la tablilla, así quedó, inmutable por los siglos, esperando la cita con el moderno arqueólogo

y el especialista. En ese sentido, damos un salto de casi cuarenta siglos.

Lo escrito en las tablillas no se alteraba; el barro cocido se podía romper y deteriorar. Así sucede que las versiones normalmente ofrecidas por los especialistas son resultado de «conflación», es decir, de combinar fragmentos para rellenar lagunas, suplir versos ilegibles; a veces se elige entre variantes. Mucho más en esta presentación, de intenciones informativas modestas, me atendré a una de esas reconstrucciones.

En cualquier caso, cuarenta o treinta siglos de distancia, ¿no es un hiato cultural desmedido? Precisamente porque los textos han dormido un sueño secular, bellas durmientes de la arena, al ser despertados encuentran un mundo desconocido. Y el desconocimiento es mutuo. ¿Seremos capaces de apreciar esos textos como obras de arte? Th. Jacobsen comenta y aconseja: «Nuestra dificultad para entender y apreciar los mitos como obras literarias no reside en el nivel de la interpretación mitológica ni en el nivel de la penetración psicológica, sino en nuestra incapacidad de fusionar ambos. Leemos los mitos como si fueran puramente humanos, lo cual es falso... Tampoco somos capaces de comunicar con la materia del universo. La materia y sus poderes ya no nos impresionan, no llegan a tocar los estratos humanos con resonancias de temor o compasión, o con el sentimiento de rendida admiración... El único camino para entender los mitos como mitos y como obras literarias consiste en reconquistar la perdida unión del espíritu humano con el universo, como materia y fenómeno... Porque el mito vive y alienta, incluso como obra literaria, en esa unidad... Los poderes de la naturaleza tienen su propia dignidad a la altura o por encima de la dignidad del hombre. Reconquistar este mundo es el único acceso posible para sorprender cómo los fragmentos dispersos del mito se reúnen y recobran su perdida unidad como obra de arte» *(The Myth of Inanna and Bilulu:* JNES, 1953, 169-171).

Si tiene alguna razón Jacobsen, quizá el recobrado interés ecológico por la naturaleza prepara el terreno para la apreciación. Mi acceso será menos ambicioso: será el estudio estilístico de la obra literaria.

Como introducción general a la cultura y literatura suméricas es todavía válido el estudio de Falkenstein/Von Soden, *Sumerische und Akkadische Hymnen und Gebete* (Zurich 1953). Pueden verse también: S. N. Kramer, *The Sumerians, their History, Culture and Character* (Chicago 1963); Th. Jacobsen, *The Treasures of Dark-*

ness; A History of Mesopotamian Religion (New Haven/Londres 1976); J. Krecher, *Sumerische Literatur,* en *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Altorientalische Literaturen* (Wiesbaden 1978); W. H. Ph. Römer, *Fünf und Zwanzig Jahre der Erforschung sumerischer literarischer Texte:* BO 31 (1974) 208-222.

I. NOTAS GENERALES SOBRE EL METODO DE ANALISIS

1. *Mentalidad*

Aunque tengamos que dar un salto de cuarenta siglos, es legítimo buscar en estas antiquísimas obras literarias categorías formales y categorías de contenido. Podemos convenir en considerar como categorías formales los recursos rítmicos y estilísticos; como categorías de contenido, el argumento y el problema, planteamiento o concepción; en cuanto al género literario, pertenece a los dos grupos.

Las categorías formales se dejan descubrir con más facilidad; quizá nos lleven a conclusiones curiosas, a comprobar la antigüedad de modernos recursos literarios.

Las categorías de contenido son más difíciles de sorprender y fijar; pero mucho más interesantes en el caso presente. Entre ellas habríamos de buscar una mentalidad y un sistema de valores. Mentalidad religiosa y valores de la vida. La manera de estudiar dicha mentalidad consiste en analizar el planteamiento y solución de los problemas. Si la obra literaria fuera mero presentar, reflejar hechos, poco nos revelaría de la mentalidad del autor. En el momento en que la obra literaria supone una selección y una composición, el autor se está delatando inconsciente o reflejamente.

Cuando el autor tiene una mentalidad, una forma de reaccionar ante los seres, un repertorio de actitudes, esta actitud se reflejará en la manera de tratar, de «componer» sus seres, después de haberlos seleccionado. La selección ha sido ordenada por una fuerza interior, y esa misma fuerza interior construye los materiales en una estructura resistente. Esa fuerza interior, centro de cristalización del poema, viene a ser «el problema, el planteamiento y la solución o no solución». Esto se puede afirmar de toda obra literaria de trascendencia. Lo demás serán obras literarias intrascen-

dentes que, por otros motivos, pueden ser muy bellas; siempre les faltará la belleza de la profundidad.

Hay que notar que el planteamiento y la solución del problema en la obra literaria no se presentan necesariamente en términos reflejos. Un gran problema y una solución genial pueden latir y conformar la obra de un genio, sin que éste se haya dado cuenta refleja del esquema problemático. Son cosas que el autor vive profunda pero espontáneamente. El crítico hondo llega a descubrir ese aliento real que existía de hecho en el creador, pero no se reflejaba en su espejo interior [2].

Esa preocupación por grandes problemas humanos es frecuente y más consciente en la narrativa contemporánea.

2. *Estudio comparado*

Teóricamente, el mismo problema puede moldearse en géneros literarios diversos; baste indicar cómo los grandes mitos clásicos —Prometeo, Edipo, Orfeo— han adoptado la forma pura de teogonía, la forma dramática de la tragedia, la narrativa e incluso la lírica. También es cierto que determinados temas prefieren determinadas formas literarias. Recuerde el lector cómo algunos temas míticos resucitaron en manos de los simbolistas por un afán casi esteticista, por un gusto de lo nuevo, exótico, lejano, misterioso; mientras actualmente esos mitos son la fórmula adecuada que la inquietud moderna emplea para expresarse [3].

Por otra parte, un mismo argumento puede conformarse en una problemática diversa según los autores o los pueblos que lo traten. Pero, como el orden de categorías formales y de contenido no son

[2] Aunque los problemas de la cultura primitiva no son los mismos que nuestros modernos problemas, es legítimo considerar al poeta de aquella cultura preocupado por un problema, por una cuestión. Aunque el contenido concreto varíe, el fenómeno psicológico es equivalente. Sobre todo si establecemos la relación entre dos creadores literarios. Otra cosa sería si comparásemos al antiguo mitólogo con el moderno teólogo. La coincidencia de un hombre moderno, a través de la poesía, con el hombre antiguo de la religión naturalista ha sido brillantemente demostrada por A. Álvarez Miranda en un artículo parcialmente editado en «Revista de Ideas Estéticas» (1953). Es un artículo de gran interés en esta cuestión y se refiere al poeta García Lorca.

[3] Sobre la reviviscencia de los mitos clásicos puede consultarse el artículo de F. Jouan, en «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» (junio 1952), y el del P. Mayor, en «Humanidades», núm. 10 (1953).

meramente paralelos, sino íntimamente interpenetrados, las variaciones internas de argumento, problema, mentalidad, determinarán también variaciones en las categorías formales. Y estas variaciones se pueden distinguir sobre todo en un estudio comparado.

Si quisiera partir de una teoría del mito y la leyenda para analizar un par de obras sumérícas, me perdería. Porque todavía no poseemos una teoría coherente y comúnmente aceptada sobre el mito. En cambio, puedo escoger una obra que los autores comúnmente aceptan como mito; la puedo analizar literariamente y después puedo comparar los resultados con los de otra obra que los autores comúnmente aceptan como leyenda. Esta comparación me puede indicar elementos propios y característicos de dos géneros literarios concretados en dos obras —sin valor general—; esto sería un *estudio comparado sincrónico.* Pero puedo estudiar el mismo tema mítico en una redacción posterior de otro pueblo; esto sería el *estudio comparado diacrónico.* Con él llegaría a descubrir el cambio de mentalidad y las aportaciones estéticas de un pueblo, concretadas en una obra literaria, sin valor general.

Esta manera paciente, individual y comparativa, en campos restringidos, es la única forma de acumular conclusiones sólidas y válidas para una posible síntesis futura.

Quizá se pudiese por este camino llegar a señalar algunos rasgos característicos, privativos de un género literario; ellos serían clave preciosa para decidir en casos dudosos. Yo no espero que se pueda conseguir mucho; no creo fácil llegar a despegar esos elementos intransferibles: porque no creo que se den los géneros literarios puros, porque hay multitud de recursos formales que emigran de un género a otro, de una obra a otra, y multitud de recursos estilísticos que perduran a través de los siglos.

Aunque no tengamos esperanza de dar con esos rasgos clave, el trabajo no es inútil ni infecundo; al menos podremos trabajar por convergencias y por hipótesis probables. Teniendo la modestia de no sobrepasar el valor de las hipótesis, se irán aclarando despacio una serie de problemas parciales. Como estamos todavía al inicio de la gran tarea, es fácil resignarse a pequeñas aportaciones parciales.

3. *¿Consecuencias para la Biblia?*

Pero no voy a emprender aquí un estudio comparado de este par de textos con otros semejantes bíblicos. El de Inanna es un mito, y

en el AT no encuentro mitos en sentido estricto. El relato de Guilgamés es épico o legendario, y en la Biblia los ejemplos de épica individual o heroica pertenecen a la prosa narrativa. Si nos ceñimos a motivos sueltos, a símbolos particulares, la coincidencia o semejanza con la Biblia es indiscutible. ¿Hay que hablar también de dependencia?

En uno de los textos más antiguos conservados leo que el dios Enlil «llevaba en la cabeza Keš como una corona». Keš es una ciudad. En Is 62,3 dice el poeta de Jerusalén: «Será corona magnífica en la mano del Señor». La ciudad como corona de la divinidad es una misma imagen en ambos textos. ¿Arguye dependencia? No; pero es legítimo pensar que entre ambos haya alguna continuidad o parentesco cultural. El Senaquerib de Is 37,24 se gloría: «Yo he subido a las cumbres de los montes, a las cimas del Líbano; he talado la estatura de sus cedros y sus mejores cipreses». ¿Tendrá que ver esta hazaña con la leyenda de Guilgamés y Huwawa? Podría ser coincidencia casual, pues el Líbano era codiciado por su madera; también podría resonar en el texto de Isaías un tema legendario antiguo. Job 7,9 dice: «El que baja a la tumba no sube ya»; y en 10,21: «Antes de partir para no volver al país de las tinieblas»; más precisamente en 16,22: «Emprenderé el viaje sin retorno». Es lo que dice el mito de Inanna; pero es un pensamiento tan común y obvio que ni siquiera indica parentesco cultural. ¿O nos parece obvio porque nosotros estamos dentro de la misma tradición? Quizá no sea tan universal la imagen de la muerte como viaje sin retorno. El mito de Inanna dice que la diosa ha de entregar a otra persona como rescate para salir del infierno. Sal 49,9-10 dice: «Es tan caro el rescate de su vida, que nunca les bastará para vivir perpetuamente, sin bajar a la fosa». ¿Hay parentesco cultural entre las dos concepciones? El salmo habla de riquezas, no de persona; de evitar la muerte, no de resucitar. Sin embargo, hay algo común en ambos.

Al lado opuesto, las diferencias. De ningún héroe bíblico se dice que emprenda una hazaña para ganarse fama. Sansón es el héroe legendario más definido en el AT. No hay datos para relacionarlo con la leyenda de Guilgamés y Huwawa. David tiene rasgos legendarios, pero tiene demasiada consistencia histórica. Un monstruo, guardián de los bosques, fuerte y sentimental, como Huwawa, no recuerda nada de la tradición bíblica.

Pero el problema de la muerte y la vida, planteado en el mito de Inanna, por ser universal, impone su presencia en ambas cultu-

ras y nos alcanza a nosotros directamente. Lo mismo la tragedia del dolor mezclado al triunfo.

Y en el orden de procedimientos de estilo, sí encontraremos bastante que comparar. Porque en estos textos suméricos ya maduran procedimientos que serán comunes y se refinarán en la poesía bíblica.

II. BAJADA DE INANNA AL INFIERNO

1. *Argumento*

Dos hermanas se reparten el dominio: Inanna es la reina del cielo, Ereškigal es reina del infierno o morada de los muertos. Inanna aspira a los dos reinos y decide bajar al infierno. Abandona el cielo, sus siete templos de la tierra, ataviada de los siete adornos de poderes divinos, y acompañada de su criada o camarera Ninšubur, emprende la bajada hasta el infierno. La detienen a la puerta. Ereškigal da órdenes para que se cumplan las leyes inviolables del infierno: será despojada de sus insignias talismánicas, será muerta y colgará como cadáver.

Pero Inanna, previendo el destino del infierno, que controla su hermana, había dado instrucciones a su camarera de dirigirse sucesivamente a tres dioses y ante ellos hacer duelo y suplicar por la diosa retenida en el infierno. Ninšubur cumple las instrucciones. Dos dioses rechazan la súplica: condenan la ambición de Inanna y afirman que las leyes del infierno son inviolables. El tercero, el dios de la sabiduría, decide ayudarla. Modela de barro dos seres taumatúrgicos a quienes confía un manjar de vida y un agua de vida con que resucitar a Inanna y les da instrucciones. Encontrarán a Ereškigal en trance de dar a luz sin conseguirlo, harán revivir a la diosa muerta y la sacarán del infierno. Pero, cuando comienza a subir, una bandada de demonios la rodea para conducirla de nuevo al infierno, a no ser que entregue a alguien como rescate.

Inanna rehúsa entregar como rescate a tres de sus fieles servidores, que suplican llorando; después se dirige a visitar al pastor Dumuzi (Tamuz). Éste la recibe sin consideraciones, ella lo entrega como rescate y los demonios se lo llevan hacia el infierno. Consigue escapar y —al parecer— es atrapado de nuevo. Cuando se ve perdido, suplica llorando a Inanna y ella pronuncia su destino: Dumuzi repartirá con su hermana la estancia en el infierno, medio

año cada uno. Gracias a la sabiduría del dios Enki, Inanna ha vuelto del país sin retorno, pero Dumuzi ocupará su puesto [4].

2. *Primera impresión*

Dámaso Alonso nos ha recomendado comenzar el conocimiento de la obra poética con actitud de lector, con «una intuición totalizadora»; conocimiento inmediato, puro de elementos extraños. La primera impresión del poema de Inanna es un sentido religioso de solemnidad. Avanza a paso de procesión: es decir, levanta mucho el pie y lo vuelve a apoyar a mínima distancia; en un movimiento amplio gana poco terreno. No es carrera, ni salto —lírica—, ni marcha —narración—, sino desfile y procesión. Esto es una profunda preocupación estilizadora, formal, ceremoniosa. La cosa parece no importar tanto cuanto la ceremonia; o, si interesa la cosa, es como contenido vivo de la ceremonia. ¿Por qué tanta importancia a la ceremonia? Porque el objeto es importante. Indirectamente, esta preocupación estilizadora «en solemnidad» indica la seriedad, la elevación del tema; indica una mentalidad de respeto. Un afán de contemplación, de construcción arquitectónica, de ordenar los elementos. Lo compararía a un oratorio, en el que el curso narrativo avanza sin prisas; un coral entero se repite íntegro varias veces en varios lugares de la obra; un aria o un coro se desarrollan por imitaciones o repeticiones. El placer de volver a oír, de reconocer una melodía escuchada, sabe apreciarlo el oyente. El argumento no es lo más importante.

3. *Análisis formal*

El análisis estilístico confirma y explica la primera impresión del lector sosegado. El poema reconstruido tiene algo más de cuatrocientos versos. Más de la mitad de ellos son *repeticiones* de bloques enteros. La serie de insignias o talismanes: se viste de ellas, la despojan de ellas; la visita y lamento a los tres dioses, con repetición textual de la súplica (mandato y cumplimiento); los atributos de los demonios. Además, cuando una acción se desdobla en serie ternaria o septenaria, cada vez se repite a la letra diálogo y

[4] Cf. A. Falkenstein, *Der sumerische und der akkadische Mythos von Inannas Gang zur Unterwelt,* en Hom. a W. Caskel (Leiden 1968), 97-110; W. R. Sladek, *Inanna's Descent to the Netherworld* (Diss. 1974, Ann Arbor).

gesto: el despojo en cada una de las siete puertas, la súplica ante cada uno de los tres dioses, la búsqueda de un sustituto como rescate. Una repetición contigua, mandato y ejecución, es el devolver la vida a Inanna. Si quisiéramos suprimir estas repeticiones, sustituyéndolas con una expresión elíptica —«lo mismo dijo, lo mismo hizo, cumplió las órdenes»—, quitaríamos al poema unos ciento veinte versos.

A esto hay que añadir enumeraciones y repeticiones contiguas, a manera de paralelismo.

Enumeraciones. Son frecuentes las enumeraciones en esquema septenario: los siete templos en las siete ciudades, los siete emblemas, las siete puertas, los siete atributos negativos de los demonios. Quiere decirse que hay aquí un interés por los objetos transfigurados en enumeración septimembre. El esquema numérico parece tener función sacral. El que los siete templos signifiquen la totalidad y los siete emblemas la plenitud del poder no invalida la afirmación precedente. El que se elija precisamente el número siete para significar la totalidad, la plenitud, indica que el número tiene función simbólica sacra.

La *enumeración ternaria* o el esquema ternario es también muy importante. Tres dioses, tres imágenes de Inanna, tres sustitutos. Con frecuencia se obtiene el esquema ternario por una repetición.

Como fórmula estilística, el orden ternario ocurre según el siguiente esquema: una repetición precedida o seguida de un tercer verso sintético. Para el esquema ternario da lo mismo que el verso sintético preceda o siga; para el efecto estético, no. Si precede, tenemos un acorde que se abre en sus notas componentes; si sigue, tenemos dos notas sucesivas que se funden en un acorde. Para nuestra sensibilidad, es quizá más bella la segunda solución: una especie de resonancia musical. Suena una nota, sigue sonando aumentada con un armónico, se suman con un nuevo armónico en un acorde perfecto. Tiene algo de cadencia, algo de reposo, de convergencia.

Inanna bajaba hacia el hondo infierno,
tras ella marcha su lugarteniente, Ninšubur.
La pura Inanna dijo a su lugarteniente, Ninšubur.

Dio el manjar de la vida al Kurgarra,
dio el agua de la vida al Galaturra,
después dijo al Kurgarra y al Galaturra.

Véase, en el ejemplo siguiente, cómo tres palabras suenan una vez, dos se repiten dos veces y una tres veces:

Cuando Inanna llegó al palacio del infierno,
golpeó con violencia el portón del infierno,
gritó con violencia al portón del infierno.

El siguiente tiene valor formal: un verso de dos partes se amplifica en dos versos:

No saben de comida, no saben de bebida,
no comen ofrendas de harina,
no beben agua de libaciones.

Cito a continuación unos versos seguidos que nos permiten ver la diferencia entre avance lineal y avance con repeticiones:

Llegaron al manzano gigante,
en el valle de Kulab.
Dumuzi vestía espléndido traje
y estaba sentado en un trono.

Los demonios lo agarraron por los muslos,
los siete volcaron las tinas de la leche,
los siete sacudieron la cabeza contra él.

Es frecuente en el poema *presentar a los personajes* en tres tiempos. Si imaginamos una procesión, el espectador, que mira de lado el movimiento, ve primero adelantarse una mano, un brazo o unas insignias, después entra el personaje. Es como si girara un cilindro y fuera apareciendo poco a poco la figura:

Desde el alto cielo meditaba
en el hondo infierno,
desde el alto cielo la diosa meditaba
en el hondo infierno,
desde el alto cielo Inanna meditaba
en el infierno.

Este retraso del nombre o de la identificación se aprecia en otros ejemplos más breves:

¡Ábreme, portero, ábreme!
¡Ábreme, Biti, ábreme!
Espera aquí, Inanna, que informe a mi señora,
que informe a mi señora Ereškigal.

Mi hija ha codiciado el cielo,
ha codiciado el infierno,
Inanna ha codiciado el cielo,
ha codiciado el infierno.

Es curioso observar cómo el estilema de ondas sucesivas, crecientes, tan del gusto de Vicente Aleixandre, aparece ya en estos antiquísimos poemas. La onda avanza, marca una curva de espuma y se retira, repite rasante su avance para llegar más lejos:

Inanna: ¿Qué ha hecho Inanna? Estoy preocupado.
¿Qué ha hecho la reina de las naciones?
Estoy preocupado.
Aleixandre: Carne soñada,
carne casi soñada.
Inanna: Juntó los siete talismanes,
reunió los talismanes y los tomó en la mano,
tomó sus ricos talismanes y se puso en camino.
Aleixandre: Es por la piel secreta,
secretamente abierta,
invisiblemente entreabierta.

En Aleixandre puede tener el recurso efectos estéticos distintos de la solemnidad (como certeramente nota Bousoño en *Teoría de la expresión poética,* pp. 190ss). La coincidencia del recurso estilístico es curiosa: los poetas se dan la mano por encima de cuarenta siglos.

Paralelismo. A las fórmulas ternarias y septenarias ya mencionadas podemos añadir ejemplos de paralelismos binarios, que al lector de la Biblia le resultan familiares:

Mensajera de palabras suplicantes,
portadora de palabras eficaces.

Conoce el manjar de la vida,
conoce el agua de la vida.

Golpeó con violencia el portón del infierno,
gritó con violencia al portón del infierno.

Se han de cumplir los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Atravesad las puertas volando como moscas,
colaos por las puertas como lagartos.

Si sois dioses, os diré una palabra,
si sois hombres, os anunciaré el destino.

Alguien —no es su lugarteniente—
llevaba el cetro por delante;
alguien —no es su lugarteniente—
apoyaba la maza en la cadera.

Algunos de los paralelismos están tenazmente encajados en combinaciones superiores de tres, cuatro, cinco versos. Véase con qué eficacia se remata un paralelismo con el efecto de la acción:

Uno le dio el manjar de la vida,
otro le dio el agua de la vida
e Inanna resucitó.

Y, sin paralelismo de sentido, cerrando un episodio con impresionante rapidez:

La pobre mujer quedó yerta e inmóvil.
Cuelgan su cadáver de una pica.

Proporcionalmente a la extensión de la pieza, el paralelismo binario puro no es frecuente. En su comparación, el paralelismo hebreo es mucho más variado y flexible.

4. *Conclusiones del análisis formal*

El examen estilístico nos ha presentado una serie de repeticiones globales y parciales, de enumeraciones, de esquemas septenarios y ternarios, de paralelismos. Con ello se confirma y explica nuestra primera impresión de lectores. Al lector le ha movido un afán de contemplación, de construcción esquemática: no ha querido ser arrastrado dinámicamente por un suceder. *Esquema y sucesión* son aquí dos nociones contrapuestas de gran importancia. La compañía de Ballet de Sadler presentó el año pasado en Londres un ballet sobre Sherlock Holmes. Todos o casi todos hemos leído de pequeños las aventuras del genial detective, intrigados por los datos mínimos del crimen y guiados por la agudeza deductiva del héroe. Pero si yo quisiera apasionarme con las incidencias del descubrimiento, cierto no iría a contemplar el ballet. Porque en la novela se busca la acción narrativa, en el ballet se toma la narración como pretexto para construir ágiles esquemas dinámicos. En un caso im-

pera el suceder dinámico; en otro, el esquema contemplativo. Ni lo dinámico del ballet es de orden argumental.

Cuando predomina el interés narrativo o descriptivo, el escritor suele seleccionar, buscar datos esenciales, rápidos, *claves artísticas del suceder*. No precisamente claves ontológicas. Esos detalles, al parecer mínimos, que concentran toda una situación, o condensan todo un proceso, o caracterizan toda una psicología. De este instinto selectivo depende en gran parte la eficacia de un estilo. Pero cuando interesa la estilización, el esquema, no cuenta tanto la importancia o belleza de los datos; lo que importa es que el número cumpla la medida prevista. Diríamos lo que le ocurre al mal versificador, que no tiene reparo —ni vergüenza— en rellenar la octava real o el soneto. Se podría comparar, en el terreno musical, un aria de Wagner con una fuga de Bach, suceder frente a construcción, ensamblaje (alemán *Fuge)*.

5. *Elementos emotivos*

Ya que, en términos narrativos, el mito de Inanna no logra sujetar nuestro interés —probablemente ni lo intentaba—, le queda otro recurso para interesarnos: la expresión de sentimientos y emociones humanas. Es verdad que el mito habla de seres divinos y sus empleados; pero esos seres divinos están poéticamente creados a imagen del hombre. El valor emotivo puede compensar la pobreza narrativa.

Pienso primero en la emoción patética del *infierno* y los *demonios,* morada de los muertos. No es el infierno ni los demonios de nuestras representaciones religiosas populares. No se llama reino de tinieblas (como en Job 10,21), pero tiene siete puertas con cerrojos y un portero mayor estricto. Es el reino de la muerte, no de las torturas. Las puertas retienen a los muertos para que no puedan salir; los demonios atrapan a la que intenta escapar. Esos demonios, agentes de la muerte, están descritos con siete trazos negativos de carencia y tres acciones brutales de separación. Esta decena, reiterada en el poema, es uno de los trozos más humanamente emotivos del mito:

No gozan del amor con la esposa,
no besan a tiernos hijos.
Arrancan al marido de brazos de la esposa,
arrancan al niño de las rodillas del padre.

Su figura alargada, «como astas de lanza, como estaca de empalizada», tiene resonancias de aridez y amenaza.

Al mismo reino pertenecen los siete jueces, que expresan su cólera al pronunciar sentencia contra la diosa (ese paralelismo y aun ecuación entre cólera y condena judicial está presente en la Biblia).

De otro orden es el interés o desinterés de Inanna o por Inanna, que el autor presenta en calculados contrastes. Primero por la diosa muerta. Enlil y Nanna se desentienden: ella es culpable por su codicia desmedida, ella se lo ha buscado. En contraste, Enki insiste cuatro veces: «Estoy preocupado». El valor emotivo reside en el contraste. Algo semejante sucede en las reacciones de Inanna: esta vez es el mismo sujeto y cambian los objetos. Compasiva con su lugarteniente, hijas y servidoras, reacciona duramente ante la arrogancia del pastor Dumuzi. Junto aquí, las actitudes para que se aprecie el contraste:

Ellas: Revolcándose en el polvo,
vestida de sayal.
Él: Vestía espléndido traje,
sentado en un trono.

Pero también a Dumuzi le toca llorar y suplicar al dios Sol: otro momento emotivo del poema.

Finalmente, repetido seis veces, el texto del lamento por Inanna. Los tres dioses son interpelados con el título de Padre. Inanna es comparada a objetos preciosos de metal, de piedra, de madera; evocando la degradación que sufre en el reino de la muerte. Y las imágenes se refuerzan con el posesivo de interés: tu metal, tu lapislázuli, tu arqueta tallada.

Con todo, el lector moderno siente que se le amortigua la emoción a fuerza de repeticiones. Seis veces el lamento, en dos tandas de tres, esquematiza la expresión. Compárese con el desahogo libre del sentimiento en lamentaciones y súplicas de la literatura oriental y bíblica. La figura de los demonios o agentes de la muerte es expresiva, de acuerdo. Sin embargo, la lista regular de siete más tres, todo ello duplicado, estiliza y enfría la emoción patética. Es posible que los antiguos sintieran de otro modo; es posible que el mito fuera un texto litúrgico, en el que forma y mesura son exigencias normales. Si aceptamos por un momento las viejas convenciones,

si hacemos un esfuerzo por sintonizar con ellas, espero que logremos auscultar los sentimientos humanos, demasiado humanos, de esas divinidades.

6. *Centro del poema*

Hasta ahora el análisis progresivo ha logrado descubrir estos elementos: formas estilizadas según esquemas numéricos, escasez de elementos narrativos, breves e intensos momentos emotivos a cargo de los personajes. ¿No habrá en el poema, como en todo poema verdadero, un centro de cristalización? ¿No será este centro la clave de la mentalidad del autor y de su pueblo, uno de los problemas planteados y vividos por los creadores de aquella literatura?

Repito que el problema del poema no se plantea en términos científicos y, muchas veces, ni siquiera en términos reflejos. Es algo que se vive problemáticamente y se proyecta en forma estructural de poema.

El centro de cristalización de nuestro mito es indudablemente *muerte y resurrección.* La muerte lo centra todo, y con más fuerza quizá que la resurrección.

Se escoge la muerte de una diosa: diosa doncella y hermosa, en quien la muerte tiene más terrible sentido. La muerte tiene sentido de desorden, descomposición; son importantísimas las palabras del lamento de Ninšubur (seis veces en el poema): «El metal precioso se cubre de ganga, el lapislázuli se quiebra en piedra de cantero, la arqueta tallada se rompe en madera de carpintero». Eso es la muerte sentida como disolución de la hermosura, como vuelta al ser amorfo y bruto.

Es también muy importante el despojo previo a las puertas del infierno: la muerte o el infierno despojan de adornos y prerrogativas. En el poema, más importancia que la belleza del cuerpo tienen los adornos exteriores emblemáticos, cuyo valor concreto desconocemos.

Con esta detenida enumeración contrasta la brevedad de la sentencia y la ejecución: «La mujer se vuelve cadáver, el cadáver cuelga de una pica; tres días y tres noches pasan».

Los fragmentos recobrados nos permiten comprender con más precisión el centro del poema. No sólo muerte y resurrección, sino vida y muerte luchando. ¿Quién vencerá? Los reinos de la vida y la muerte están equitativamente repartidos entre dos hermanas: Inanna es señora del cielo, Ereškigal es señora del reino de la muerte. Inanna aspira a conquistar el reino inferior, lo cual sería una

victoria de la vida; eso parece imposible. Por un momento llega a sentarse en el trono del infierno. Dos dioses declaran esa pretensión codicia arrogante: el reparto es decisivo, son irreductibles cielo y abismo, vida y muerte.

Inanna emprende el asalto armada de su belleza, los talismanes, su osadía violenta; el infierno resiste con sus siete puertas. Inanna recurre al engaño: alegando un pretexto falso, entra y ocupa el trono de su hermana. Es el colmo de la arrogancia, que provoca y justifica la sentencia de muerte y su ejecución. En este momento ha vencido la muerte sobre la vida de la diosa; Ereškigal ha derrotado a Inanna y sigue siendo reina del mundo inferior. La muerte ha triunfado. Pero Inanna despliega dos armas nuevas: primera, frena el proceso de fecundidad de su hermana, porque ella es diosa del amor y de la fecundidad; segunda, se ha preparado de antemano la salida del reino de la muerte. Enki se apiada de la diosa muerta. Pero siendo el dios de la sabiduría, conoce remedios para devolver la vida a una diosa y sabe modelar agentes que lleven el remedio hasta el infierno y les da instrucciones precisas para realizar la empresa inaudita: que alguien vuelva del infierno. Ni la belleza ni el poder talismánico han vencido a la muerte; la sabiduría de un dios lo conseguirá. Cuando Inanna va saliendo del infierno, parece haber vencido en parte. No del todo, pues ha de renunciar al trono del reino infernal. Entonces Ereškigal contraataca, ayudada de sus agentes mortales. Realiza una especie de secuestro y exige otra persona en rescate. Inanna tiene que aceptar esta condición y entrega en su lugar al pastor Dumuzi con su hermana Gueštinanna. La ronda final la ha vencido Ereškigal, el poder de la muerte. Inanna vive, vuelve al cielo, no reina en el infierno. Por eso el poema se cierra con el colofón: «¡Pura Ereškigal, qué bella es tu alabanza!».

¿Queda definida la postura del poeta? ¿Ha tomado partido por la reina del reino de la muerte? Eso es lo extraño, que a lo largo del poema el poeta, aunque con reservas, se pone de parte de Inanna y Enki, o sea, de parte de la belleza, la sabiduría, la vida. Diría que el poeta está deseando el triunfo de la vida, pero reconoce resignado que la muerte es un reino inexpugnable. Si Inanna ha vencido, porque ha resucitado y salido viva del infierno, Ereškigal ha vencido, porque mantiene su reinado sobre el mundo de los muertos. Ella también es divina.

Creo haber descrito el centro que unifica el poema y la circunferencia de su desarrollo narrativo estilizado.

La lucha de la vida y la muerte ha conmovido al poeta. ¿Qué hay detrás de esa conmoción? Algunos pretenden ver en el mito una versión simbólica de las fuerzas naturales. El descenso y subida de Inanna sería el mito de la fertilidad: invierno, primavera, eterna muerte y resurrección de la vida. En el poema no hay datos explícitos para tal deducción; por tanto, esa interpretación procede de fuera y la introduce en el poema el que lo analiza. ¿Legítimamente? Al menos con cierto fundamento analógico. El ciclo de la naturaleza, muerte y resurrección de las plantas, pertenece al mundo religioso y cultural antiguo como problema vivido. No sería así si no se añadiera por analogía el factor humano. Si a los hombres de aquella cultura les preocupó hondamente el ciclo de la naturaleza vegetal, es porque proyectaron en él una de sus íntimas preocupaciones: la experiencia de la muerte humana, la experiencia de la no resurrección.

El autor de Job sintió con fuerza el contraste:

> Un árbol tiene esperanza:
> aunque lo corten, vuelve a rebrotar...
> Pero el varón muere y queda inerte:
> ¿adónde va el hombre cuando muere?
> (Job 14,7.10)

Los nuevos fragmentos recobrados del poema nos enfrentan con un enigma de difícil solución. Ereškigal está encinta, en trance de dar a luz. ¿A quién? ¿Parirá divinidades infernales? (Su consorte infernal ha muerto.) ¿Seres vivientes, muertos resucitados, vegetación? En otros términos, no sabemos si su preñez responde a la de Gaia (= *Géa* = *Gē* = Tierra), madre de todos los vivientes, o a Deméter, madre de la vegetación y por ella nutricia de los mortales. La otra hipótesis, que su parto sea dar nueva vida a los muertos, parece contradecir los presupuestos del poema. Con la muerte de Inanna ha quedado frenado, en su punto crítico final, el ciclo de la fecundidad. ¿Nada más de las plantas o también de nuevos hombres? No sé responder a estas preguntas, y perseguir el argumento sería entrar en la concepción fascinadora de la *Terra mater* (véase en este volumen el artículo V: *Lenguaje mítico y simbólico en el AT).*

El tema central, la lucha de la vida y la muerte, se ha desarrollado en la zona de los dioses, de los inmortales. En cualquier mito,

los hechos suceden en el tiempo y espacio primordiales y entre seres suprahumanos. Inanna no debía morir; incurre voluntariamente en la muerte por codicia y ambición. Su muerte es trágica e irremediable para el poder; sólo la sabiduría de un dios conoce el remedio y su aplicación.

En este ambiente divino se está proyectando una honda preocupación humana. Aunque no lo diga, el poeta siente que la muerte del hombre no es voluntaria, como la de Inanna, sino necesaria: «Los demonios arrancan al marido, al niño». El poeta indirectamente se compadece de la muerte de Inanna, la hace participar libremente de la suerte de los mortales y la siente cerca de sí, humanizada. El poeta entrevé la posibilidad de la resurrección por medio de un misterioso alimento y bebida que conoce el dios de la sabiduría. ¿Piensa el poeta que también los mortales podrían recibir ese alimento de la inmortalidad? Al menos no puede ocultar un ansia secreta. El futuro poeta semítico del Guilgamés centrará todo su poema en esta búsqueda ansiosa e impotente de la inmortalidad.

De hecho, se ha cumplido el milagro en una diosa. ¿Será ello una esperanza para los mortales? Si no es una esperanza, es un ansia que lucha y convive con una resignación.

8. *Posibles paralelos y conclusión*

Si viviéramos en los años de Jensen, encontraríamos en este mito breve la clave de innumerables cuestiones religiosas; descubriríamos su influjo por todas las zonas de la cultura antigua. No haría falta un esfuerzo excesivo para encontrar estos supuestos influjos; bastaría con deducir de la semejanza la dependencia. En la literatura religiosa extrabíblica, el mito de Inanna y Dumuzi ha perdurado. En Egipto existe el mito de Isis y Osiris; entre los hititas, la desaparición de Telepinu; entre los griegos, el mito de Orfeo; entre los persas, la serie Arta Wiraf. Y en la literatura bíblica, partiendo del falso prejuicio de los influjos religiosos, no sería difícil encontrar una serie de paralelos; un dios que tiene que descender a la mansión inferior, que está muerto tres días y tres noches, que es resucitado, que adquiere poder sobre los demonios; las coincidencias son bien patentes.

Todavía en la literatura apócrifa encontramos a María que habita en el monte de los Olivos, después de la Ascensión de su Hijo. Alguna vez consigue de su Hijo permiso para visitar el infierno.

En un texto sirio, María visita el infierno acompañada de los apóstoles [5].

Tampoco sería difícil encontrar paralelos en el folclore de muchos pueblos [6]. Pero no nos interesa ahora acumular coincidencias y paralelos. Al pueblo que creó los mitos le interesó exteriormente la contemplación religiosa del mito religioso estilizado; no fue sólo contemplación estética, sino comunicación espiritual con los sucesos míticos. Pero en lo profundo le interesó la suerte humana traspasada al mito; en esas zonas de contacto es donde vibra, aun estilísticamente, el poeta. Nosotros no podemos comunicar sinceramente con aquellas peregrinas creencias. A nosotros nos interesa en el mito su aspecto literario, su dimensión humana: tras una cristalización geométrica de figuras divinas, hay un latido de afanes humanos. Su sentido religioso también nos interesa; pero como fenómeno histórico, no para creer y vivir en él.

Y, para terminar, añadiremos una nota teológica. Hay, sin duda, en este mito algunas coincidencias sorprendentes con nuestra teología cristiana. La razón profunda de tales coincidencias es que el mismo que puso en los hombres aquellos afanes, poéticamente plasmados en el mito, vino a saciarlos con una plenitud que el hombre no pudo soñar ni en sus más libres creaciones míticas.

9. *Traducción y notas* [1]

Desde el alto cielo
    meditaba en el hondo infierno,
desde el alto cielo la diosa
    meditaba en el hondo infierno,
desde el alto cielo Inanna
    meditaba en el hondo infierno.

[5] Cf. Fr. Stegmüller, *Repertorium Biblicum Medii Aevi* II (Madrid 1950), n. 273, sobre el descenso de María; n. 272, sobre el descenso de Lázaro.

[6] Cf. F. F. Communications, *Index by Stith Thompson:* «Descent to the Lower World», F 80-109.

[1] Son conocidas las enormes dificultades que presentan la interpretación y traducción de textos suméricos. Por el estado de algunos textos, por los enigmas todavía no resueltos de la lengua sumérica o por la ambigüedad de su escritura. He seguido la traducción dirigida y revisada por el profesor J. van Dijk y realizada por su asistente, Silvano Votto. La versión española no es literal. No siempre las líneas del texto castellano corresponden a las del original.

Mi Señora abandona el cielo, abandona la tierra
y baja hacia el hondo infierno;
Inanna abandona el cielo, abandona la tierra
y baja hacia el hondo infierno;
abandona el recinto donde oficia
el sacerdote del matrimonio sagrado,
abandona el recinto donde oficia
la sacerdotisa del matrimonio sagrado;
baja hacia el hondo infierno.

Abandona Eanna, templo de Uruk,
abandona Guiguna, templo de Zabalam,
abandona Ibgal, templo de Umma,
abandona Edilmuna, templo de Ur,
abandona Amašeku, templo de Kisiga,
abandona Eešdanku, templo de Guirsu,
abandona Ešara, templo de Adab;
abandona Baradurgara, templo de Nippur,
abandona Esigmekudu, templo de Isin,
abandona Hursagkalama, templo de Kiš,
abandona Anzakar, templo de Akšak,
abandona Niguinniku, templo de Šurupak,
abandona Ešakula, templo de Kazal-lu,
abandona Eulmaš, templo de Akkad [2].

Juntó los siete talismanes [3],
reunió los talismanes y los tomó en la mano,
tomó sus ricos talismanes y se puso en camino.
En la cabeza se puso el turbante, el puro tocado,
(en la frente se puso el bisoñé;)
del cuello se colgó cuentas de lapislázuli,

[2] Nótese el número de los templos: catorce. Número y nombres varían en los diversos fragmentos. Es fácil enriquecer una lista; pero un número catorce no es casual.

[3] Traduzco «talismanes» para indicar el poder de esos objetos y ornamentos. La misma palabra sumérica, dicha del infierno, la traduciré «ritos», indicando su eficacia incontrastada. No conocemos el sentido y valor de cada uno. Uno de ellos concentra el poder de seducción que la diosa ejerce sobre los hombres. El anillo suele ser signo de autoridad. Caña y cordel de medir indican un control en la cultura urbana y agrícola. También en la Biblia encontraremos el motivo literario de medir la ciudad (Zac 2,5-9) y el valor casi sagrado de los linderos. Dos talismanes exceden el número siete, parecen adición.

al pecho se aplicó las piedras ovales gemelas,
el cuerpo se cubrió con el traje
más bello, de su rango;
(en los ojos un maquillaje que dice:
«Ven a mí, hombre, ven»;)
sobre el pecho se puso el broche que dice:
«Ven a mí, hombre, ven»;
en el dedo se puso un anillo de oro.
Empuñó en la mano la caña exacta de medir
y el cordel de medir los campos.
Inanna bajaba al hondo infierno.
Tras ella marcha su lugarteniente, Ninšubur.
La pura Inanna dijo a su lugarteniente, Ninšubur:
—Ven, mi fiel lugarteniente, del templo Eanna,
mensajera de palabras suplicantes,
portadora de palabras eficaces.
Hoy voy bajando al hondo infierno.
Cuando haya bajado al hondo infierno,
haz duelo por mí en los altozanos,
bate por mí el tambor en el santuario,
recorre por mí los templos de los dioses.
Hazte un tatuaje en el rostro, un tatuaje en la nariz [4],
un tatuaje en las nalgas, partes que se esconden;
viste un solo traje, de mendigo.
A solas visita el Ekur, templo de Enlil.
Cuando entres en Ekur, el templo de Enlil,
entona un lamento delante de Enlil:
«Padre Enlil, no permitas que tu hija [5]
sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
se astille como madera de carpintero,
no permitas que la doncella, señora del cielo,
sea muerta en el infierno».

[4] En vez de «tatuaje», otros traducen «aráñate», como gesto de duelo.

[5] «Hija» en sentido metafórico, sugiriendo quizá juventud y excitando un afecto como de padre.

Si Enlil no atiende a tus súplicas,
vete a Ur, al templo de Ur.
Cuando entres en Ekušnugal, templo de Nanna,
entona un lamento delante de Nanna:
«Padre Nanna, no permitas
que tu hija sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
se astille como madera de carpintero,
no permitas que la doncella, señora del cielo,
sea muerta en el infierno».

Si Nanna no atiende a tus súplicas, vete a Eridu.
Cuando en Eridu entres en el templo de Enki,
entona un lamento delante de Enki:
«Padre Enki, no permitas que tu hija
sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
se astille como madera de carpintero,
no permitas que la doncella, la señora del cielo,
sea muerta en el infierno.
Padre Enki, dueño de la sabiduría,
tú conoces el manjar de la vida,
tú conoces el agua de la vida,
devuélvele la vida».

Inanna bajaba al hondo infierno.
Ninšubur, su lugarteniente, detrás de ella.
Dijo a Ninšubur, su lugarteniente:
—Ve, Ninšubur, atiende a mis palabras
y cumple mis encargos.

Cuando Inanna llegó al palacio del infierno,
golpeó con violencia la puerta del infierno,
gritó con violencia a la puerta del infierno:

—¡Ábreme, portero, ábreme! ¡Ábreme, Biti, ábreme!
Vengo sola y quiero entrar.

Biti, portero mayor del infierno, preguntó a Inanna:
—¿Quién eres?
—Soy Inanna, me dirijo al país del sol naciente[6].
—Si eres Inanna y vas al país del sol naciente,
¿por qué vienes al país sin retorno?
¿Por qué tu corazón te ha traído
por el camino que nadie desanda?
Respondió la pura Inanna:
—Hace un año que murió Gugalana,
esposo de mi hermana mayor, Ereškigal;
he venido a asistir al funeral,
a derramar por él copiosas libaciones.
Biti, portero mayor del infierno,
respondió a la pura Inanna:
—Espera aquí, Inanna, que informe a mi señora,
informaré a mi señora Ereškigal,
le comunicaré tus palabras.

Biti, portero mayor del infierno,
entró en casa de su señora Ereškigal y le dijo:
—Está fuera una doncella,
grande como el cielo, ancha como la tierra;
golpeó con violencia la puerta del infierno,
gritó con violencia a la puerta del infierno.
Abandonó su templo de Eanna y ha venido al infierno.
Reunió sus talismanes, los tomó en la mano,
con sus ricos talismanes se puso en camino.
En la cabeza se puso el turbante, el puro tocado,
(en la frente se puso un bisoñé;)
del cuello se colgó cuentas de lapislázuli,
al pecho se aplicó las piedras ovales gemelas,
el cuerpo se cubrió con el traje
más bello, de su rango;
(en los ojos un maquillaje que dice:

[6] La respuesta es un pretexto. En la visión antigua, el sol pasaba cada noche por debajo de la tierra para volver a salir por oriente. ¿Quiere sugerir Inanna un viaje semejante? En las ciudades antiguas, amuralladas, el portón es símbolo de poder, no sólo abertura de acceso. El infierno tiene siete portones sucesivos.

«Ven a mí, hombre, ven»;)
sobre el pecho se puso el broche que dice:
«Ven a mí, hombre, ven»;
en el dedo se puso un anillo de oro.
Empuñó la caña exacta de medir
y el cordel de medir los campos.

Al oírlo, Ereškigal se golpeó el muslo,
se mordió los labios,
hundió la cabeza en el pecho
y llamó a Biti, el portero mayor:
—Escucha, Biti, portero mayor del infierno,
no descuides los encargos que te doy.
Abre los cerrojos de las siete puertas del infierno,
empuja cada puerta del palacio del infierno.
Cuando haya entrado, sujétamela, desnúdamela
y después que alguien se la lleve.

Biti, portero mayor del infierno,
cumplió los encargos de su señora:
Abrió los cerrojos de las siete puertas del infierno,
empujó cada puerta del palacio del infierno,
y llamó a la pura Inanna:
—Ven, pura Inanna, entra.

Al pasar la primera puerta, le quitan el turbante,
el puro tocado, de la cabeza.
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno [7].

Al pasar la segunda puerta,
le quitan las cuentas de lapislázuli del cuello.
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Al pasar la tercera puerta,
le quitan del pecho las piedras ovales gemelas.

[7] La diosa celeste no tiene autoridad sobre el reino de los muertos; tiene que someterse a sus leyes desde que va entrando. Una de esas leyes es el despojo total.

—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Al pasar la cuarta puerta,
le quitan del pecho el broche que dice:
«Ven a mí, hombre, ven».
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Al pasar la quinta puerta,
le quitan del dedo el anillo de oro.
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Al pasar la sexta puerta,
le quitan la caña exacta de medir
y el cordel de medir los campos.
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

Al pasar la séptima puerta,
le quitan el traje más bello, de su rango.
—¿Qué significa esto?
—Calla, Inanna, se han de cumplir
los ritos del infierno,
no protestes contra las normas del infierno.

[Un verso ininteligible]
Inanna hizo levantarse del trono
a su hermana Ereškigal
y se sentó ella en el trono [8].
Siete jueces Anunnaki pronuncian
sentencia contra ella,
fijan en ella los ojos, mirada de muerte,

[8] Sentarse en el trono de la diosa infernal parece ser el colmo de la audacia, acto formal de usurpación.

pronuncian sentencia, palabras airadas,
    le gritan, la declaran culpable.
La pobre mujer quedó yerta e inmóvil.
    Cuelgan su cadáver de una pica.

Tres días y tres noches pasaron [9].
Su lugarteniente Ninšubur
    fue a cumplir los encargos de su señora.
Hizo duelo por ella en los altozanos,
    batió el tambor por ella en el santuario
    y recorrió los templos de los dioses.
Se hizo un tatuaje en el rostro,
    un tatuaje en la nariz,
    un tatuaje en las nalgas,
    partes que se esconden.
    Vistió un solo traje, de mendigo.

A solas visita Ekur, el templo de Enlil.
Cuando entró en Ekur, el templo de Enlil,
    entonó un lamento delante de Enlil:
«Padre Enlil, no permitas que tu hija
    sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
    se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
    se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
    se astille como madera de carpintero.
No permitas que la doncella, señora del cielo,
    sea muerta en el infierno».

Enlil contesta airado a Ninšubur:
—Mi hija ha codiciado el cielo,
    ha codiciado el infierno,
    Inanna ha codiciado el cielo,
    ha codiciado el infierno.
Los ritos del infierno no se han de codiciar.
    Ha bajado al infierno.
    El que llega al infierno,
    ¿pretenderá retornar?

[9] Otros dos textos leen respectivamente: «Siete meses pasaron», «Pasaron siete años, siete meses y siete días».

Como el padre Enlil no la socorre, se dirige a Ur.
En Ur, en Emudkura,
cuando entra en el Ekišnugal, templo de Nanna,
entona un lamento delante de Nanna:
«Padre Nanna, no permitas que tu hija
sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
se astille como madera de carpintero.
No permitas que la doncella, señora del cielo,
sea muerta en el infierno».

Nanna contesta airado a Ninšubur:
—Mi hija ha codiciado el cielo,
ha codiciado el infierno,
Inanna ha codiciado el cielo,
ha codiciado el infierno.
Los ritos del infierno no se han de codiciar.
Ha bajado al infierno.
El que llega al infierno,
¿pretenderá retornar?

Como el padre Nanna no la socorre,
se dirige a Eridu.
En Eridu, cuando entra en el templo de Enki,
entona un lamento delante de Enki:
«Padre Enki, no permitas que tu hija
sea muerta en el infierno,
no permitas que tu metal precioso
se mezcle con la escoria del infierno,
no permitas que tu precioso lapislázuli
se quiebre como piedra de cantero,
no permitas que tu arqueta tallada
se astille como madera de carpintero.
No permitas que la doncella, señora del cielo,
sea muerta en el infierno».

El padre Enki contestó a Ninšubur:
—Pero ¿qué ha hecho mi hija?
Estoy preocupado.

¿Qué ha hecho Inanna?
Estoy preocupado.
¿Qué ha hecho la señora de las naciones?
Estoy preocupado.
¿Qué ha hecho la cortesana del cielo?
Estoy preocupado.

Tomó polvo de una uña y modeló al Kurgarra,
tomó polvo de otra uña y modeló al Galaturra[10].
Dio el manjar de la vida al Kurgarra,
dio el agua de la vida al Galaturra.
Después habló a los dos:
—Deslizaos hacia el infierno,
atravesad las puertas volando como moscas,
colaos por las jambas como lagartos.
Encontraréis una mujer encinta, se llama Ereškigal
y le ha llegado el trance del parto;
pero no logra hacerse a la vela[11]
ni henchir sus pechos como ánforas.
Lleva una diadema con cuernos de cimitarra
y el pelo, como tallos, recogido.
Cuando grite: ¡Ay, mi vientre!
decidle: Pobre señora, ¡ay, tu vientre!
Cuando grite: ¡Ay mi cuerpo!,
decidle: Pobre señora, ¡ay, tu cuerpo!
Cuando os diga: ¿Quiénes sois?,
decidle: De mi vientre a tu vientre,
de mi cuerpo a tu cuerpo.
Os dirá: Si sois dioses, os diré una palabra;
si sois hombres, os anunciaré el destino.
Jurará por el cielo y por la tierra.
Si os ofrece de beber agua de río,
no la aceptéis;
si os ofrece de comer pan de cebada,
no lo aceptéis.
Exigid: Danos el cadáver que cuelga de esa pica.
Os dirá: El cadáver pertenece a vuestra señora.

[10] Son dos personajes que ofician o sirven en el culto de Inanna.

[11] «Hacerse a la vela»: imagen usada para el parto. La nave atraca y descarga. La muerte de Inanna ha frenado el proceso.

Responded: Sea del rey, sea de la reina, dádnoslo.
Y os darán el cadáver.
Uno de vosotros le dará el manjar de la vida,
otro le dará el agua de la vida
e Inana resucitará.

Kurgarra y Galaturra obedecieron las órdenes de Enki:
atravesaron las puertas volando como moscas,
se colaron por las jambas como lagartos.
Una mujer, Ereškigal, estaba encinta
y en trance de dar a luz;
pero no lograba hacerse a la vela
ni henchir los pechos como ánforas.
Llevaba una diadema con cuernos de cimitarra
y el pelo, como tallos, recogido en la cabeza.
Gritaba: ¡Ay, mi vientre!
Le dijeron: Pobre mujer, ¡ay, tu vientre! [12]
Gritaba: ¡Ay, mi cuerpo!
Le dijeron: Pobre mujer, ¡ay, tu cuerpo!
Preguntó: ¿Quiénes sois? ¿Qué decís?
¿De mi vientre a tu vientre,
de mi cuerpo a tu cuerpo?
Si sois dioses, os diré una palabra;
si sois hombres, os anunciaré el destino.
Jurad por la tierra y por el cielo.
Les ofrecen de beber agua de río:
no la aceptan;
les ofrecen de comer pan de cebada:
no lo aceptan.
Exigen: Danos el cadáver que cuelga en la pica.
La pura Ereškigal responde a Kurgarra y Galaturra:
El cadáver pertenece a vuestra reina.
Le dicen: Pues si pertenece a nuestra reina, dánoslo.
Les dieron el cadáver que colgaba de una pica.

[12] El proceso no es del todo claro. Ellos ofrecen primero su compasión: ¿falsa?, ¿ineficaz? Ella intenta un soborno, que es rechazado. ¿Prometen ellos librarla de su incapacidad si entrega el cadáver? Echamos de menos algo que el texto no dice. En las instrucciones, el juramento lo pronunciaría ella; en la ejecución lo han de pronunciar ellos. ¿Es un error o se trata de un juramento mutuo, acuerdo o contrato?

Uno le dio el manjar de la vida,
otro le dio el agua de la vida:
Inanna resucitó.
Ereškigal dijo a Kurgarra y Galaturra:
Tomadla, es vuestra reina. La podéis llevar.
Así, por la palabra que pronunció Enki,
Inanna subía del Infierno.

Cuando Inanna subía del infierno,
los jueces del infierno la agarraron:
—¿Quién que haya entrado en el infierno
saldrá vivo del infierno?
Si Inanna sale del infierno,
que entregue a alguien en rescate.
Mientras Inanna subía del infierno,
alguien —no es su lugarteniente—
llevaba el cetro por delante;
alguien —no es su mensajero—
apoya la maza en la cadera.
Demonios pequeños, como astas de lanzas,
demonios grandes, como estacas de empalizada,
acompañaban a Inanna.
Los que la acompañan
no saben de comida, no saben de bebida,
no comen ofrendas de harina,
no beben agua de libaciones,
no reciben dones agradables,
no gozan del amor con la esposa,
no besan a hijos tiernos;
arrancan a la esposa de brazos del marido,
arrancan al niño de las rodillas del padre,
arrancan a la nuera de la casa del suegro.

Cuando Inanna había subido del infierno,
Ninšubur se echó a sus pies
a la puerta del infierno:
revolcándose en polvo, cubierta de sayal.
Los demonios dijeron a Inanna:
Vuelve a tu ciudad, Inanna;
nos llevaremos a ésta.
La pura Inanna respondió a los demonios:
—Mi lugarteniente de palabras suplicantes,

mi mensajera de palabras eficaces,
no descuidó mis instrucciones,
no desatendió mis encargos.
Entonó un lamento por mí en los altozanos,
batió por mí el tambor en el santuario,
recorrió por mí los templos de los dioses;
se hizo un tatuaje en el rostro,
un tatuaje en la nariz,
un tatuaje en las nalgas,
partes que se esconden;
vistió un solo vestido, de mendigo.
Se dirigió a Ekur, templo de Enlil,
a Ur, al templo de Suen,
a Eridu, al templo de Enki:
hizo el camino ella sola.
Dijo a Enki: «Me la devolverás viva».
¿Cómo puedo dártela? Vamos,
vamos a Umma, a Sigkuršaba.

En Sigkuršaba, de Umma, en su ciudad,
Šara se arrojó a sus pies [13],
revolcándose en polvo, cubierta de sayal.
Los demonios dijeron a Inanna:
Vuelve a tu ciudad, Inanna; nos llevaremos a ésta.
La pura Inanna contestó a los demonios:
—Mi Šara, cantora de hermosa voz,
mi manicura y peluquera,
¿cómo podré entregárosla?
Vamos a Emuškalama en Bad-Tibira.

En Emuškalama, en Bad-Tibira, en su ciudad,
Lulal [13] se arrojó a sus pies,
revolcándose en polvo, vestida de sayal.
Los demonios dijeron a Inanna:
Vuelve a tu ciudad, Inanna;
nos llevaremos a ésta.
La pura Inanna contestó a los demonios:
—Lulal, mi brazo derecho, mi brazo izquierdo, mi guía,
¿cómo podré dárosla?
Vamos al manzano [14] gigante, en el valle de Kulab.

[13] Šara y Lulal son dos hijas de Inanna que están a su servicio.
[14] Otros traducen «albaricoquero».

Llegaron al manzano gigante, en el valle de Kulab.
Dumuzi vestía espléndido traje,
estaba sentado en un trono.
Los demonios le agarraron por los muslos,
los siete volcaron la leche de las tinas [15],
los siete sacudieron la cabeza contra él.
El pastor no tocó el caramillo ni la flauta en su honor.
Inanna fijó en él los ojos, mirada de muerte,
pronunció palabras airadas,
pronunció sentencia de condena:
«Llevaos a ése».
Así Inanna entregó a Dumuzi en su poder.

Los demonios se echaron sobre él,
se echaron sobre Dumuzi.
No saben de comida, no saben de bebida,
no comen ofrendas de harina,
no beben agua de libaciones,
[no reciben dones agradables,] [16]
no gozan del amor con la esposa,
no besan a hijos tiernos;
[arrancan a la esposa de brazos del marido,] [16 bis]
arrancan al niño de las rodillas del padre,
arrancan a la nuera de casa del suegro.

Se echó a llorar Dumuzi, todo pálido;
el joven alzó las manos al cielo, al Sol:
«Dios Sol, tú eres mi cuñado, yo soy tu cuñado.
Yo llevaba la nata a casa de tu madre,
yo llevaba la leche a casa de tu madre.
Dame manos de reptil, dame pies de reptil,
déjame escapar de los demonios,
que no logren capturarme».
El dios Sol le escuchó:
le dio manos de reptil, le dio pies de reptil.
Escapó de los demonios, no lograron capturarlo.

[15] Dumuzi es pastor.

[16] Completado de acuerdo con la descripción precedente. El número, siete más tres, garantiza la lista completa.

[16 bis] *Ibíd.*

[Siguen versos fragmentarios, de los que parece sacarse un nuevo episodio. Una mosca propone revelar el escondite de Dumuzi a Gueštinanna, hermana del pastor, o a Inanna. Ésta ofrece una recompensa mejor. Inanna vence, recibe la revelación que permite la captura de Dumuzi.]

Inanna pronunció el destino de la mosca,
la doncella Inanna pronunció
el destino de la mosca:
—Vivirás en las tabernas...
como los discípulos de los doctores...
Que se cumpla el destino que pronuncia Inanna.

Dumuzi lloraba: «Iré con mi hermana [17],
ella me dará la mano».
Dijo Inanna: «Así será; tú y tu hermana:
medio año tú, medio año ella [18].
Cuando llegue tu oriente serás arrebatado,
cuando llegue su oriente será arrebatada».
Así entregó Inanna a Dumuzi como rescate suyo.

¡Pura Ereškigal, qué bella es tu alabanza!

III. BAJADA DE IŠTAR AL INFIERNO

Ésta es la versión acádica del mito de Inanna. Cuando digo versión no quiero decir traducción ni adaptación extrínseca, sino un nuevo modo de contar el viejo mito. El texto es conocido desde hace un siglo y ha sido traducido y comentado repetidas veces. Por eso me contentaré aquí con algunas reflexiones de lector literario sosegado.

[17] Hay un texto, que suelen llamar «Dumuzi y Gueštinanna», que ilumina, pero no completa, el presente. Gueštinanna esconde a su hermano y, aun torturada, no revela el escondite. A pesar de ello, los demonios dan con él y se llevan a Dumuzi.

[18] El final no somos capaces de explicarlo. Los dos hermanos se han de repartir el tiempo de estancia en el infierno, medio año cada uno. El resto del año son arrebatados. ¿Adónde? Quizá al cielo como divinidades estelares. Siguiendo esta conjetura, he traducido «tu oriente». De lo que no se habla es de una presunta resurrección de Dumuzi para volver a la tierra.

1. Desde el comienzo se impone el cambio. Ištar piensa viajar al infierno, y el poeta se detiene en describir aquella morada. Este interés o curiosidad por la morada de los muertos se transparentaba en la descripción de los demonios, agentes de la Muerte. Aquí el infierno es la primera palabra del poema y ocupa los primeros versos.

Ese infierno está presentado desde el punto de vista de la diosa, a través de sus planes de viaje. No a través de una visión, sino por una presencia mental. Este manejo del punto de vista es radicalmente diverso: asomarse al mundo subterráneo, desconocido, a través de la mente de una diosa. ¿Cómo lo puede saber el poeta, si nadie ha vuelto de allí para contarlo?

En la descripción nos sale al encuentro el símbolo de la oscuridad, que no aparecía en el mito sumérico. El calificativo «sin retorno» lo conocemos; el traje «de plumas» nos resulta curioso. La oscuridad atrae nuestra atención de lectores bíblicos.

> En el infierno, lugar sin retorno,
> Ištar, hija de Sin, meditaba.
> La hija de Sin meditaba
> en la oscura morada donde habita Irkal-la,
> morada donde se entra y no se sale,
> camino sin retorno,
> morada donde no ven la luz los que entran,
> lugar donde polvo es el alimento,
> barro la comida,
> donde habitan a oscuras, sin ver la luz,
> vestidos de plumas como pájaros,
> donde puerta y cerrojos están cubiertos de polvo.

Podemos comparar ese comienzo con unos versos del libro de Job:

> Antes de partir, para no volver,
> al país de tinieblas y sombras,
> a la tierra lóbrega y opaca,
> de confusión y negrura,
> donde la misma claridad es sombra.
> (Job 10,21-22)

Esa primera visión se complementa con otra que toma el punto de vista complementario: otra diosa, la diosa del infierno Ereškigal.

Quejándose de su condición, la describe:

> Tengo que beber el agua con los Anunnaki,
> como barro en vez de pan,
> bebo agua fangosa en vez de cerveza...

2. En el verso 12, la diosa llega al infierno. Lo cual es, en nuestra expresión, «dicho y hecho». En el mito de Inanna, la diosa llega a las puertas del infierno en el verso 73. Aquí han desaparecido todos los preparativos intermedios: lo que deja la diosa, lo que toma, sus instrucciones al lugarteniente. El autor acádico tiene prisa, le interesa más el movimiento narrativo. Acepta el recurso de la repetición dos veces. Una amplia para los siete talismanes: a la entrada es despojada de ellos uno a uno; a la salida se los devuelven, en orden contrario, uno a uno. Es un modo de repetir más interesante que el sumérico; encierra como en paréntesis narrativo la visita al infierno. La otra repetición, la parálisis universal de la procreación, es narrada como hecho, después alegada como motivación para que Sin actúe; en posición próxima. El flujo narrativo se remansa para dar relieve y fuerza al tema de la fecundidad, extraño vínculo de la vida y la muerte:

> Desde que Ištar bajó al lugar sin retorno,
> el toro no cubre a la vaca,
> el burro no empreña a la burra,
> en el campo, el hombre
> no empreña a la doncella,
> en la alcoba se acuesta solo el hombre,
> se acuesta de lado la doncella.

Es todo lo que dice el visir de los dioses al dios Sin. No repite tres veces un elaborado lamento fúnebre. Al autor le interesa el progreso de la acción, la concentra en su tema, elimina episodios laterales.

3. El encuentro de las dos hermanas suena más dramático en la versión acádica. La violencia de la diosa celeste es más explícita, amenazadora; la reacción de la diosa infernal es más agitada. Primero el encuentro sucede por un intermediario, el portero que habla e informa; después sucede el encuentro directo: «Al verla en su presencia se enfureció Ereškigal; Inanna, inconsciente, corrió a su encuentro». La diosa infernal, por medio de su visir Namtar, desata contra su hermana todas las furias del infierno, las sesenta plagas:

Mal de ojos contra sus ojos,
mal de costado contra su costado,
mal de pies contra sus pies,
mal de cabeza contra su cabeza,
contra cada miembro, contra el cuerpo entero.

(Una reliquia del sistema numérico sexagesimal.) Ha sido una reacción violenta, vengativa, sin interponer el juicio autorizado de los siete jueces infernales. Éstos intervienen en el momento de devolverle la vida.

También es violenta la reacción de Ereškigal: ¿al descubrirse engañada por el apuesto galán Asušunamir (= Esplendente)? Es el enviado por Sin para liberar a Ištar. La diosa infernal lo maldice:

La comida del arado sea tu comida,
la alcantarilla te dé tu bebida,
el valle sombrío sea tu domicilio,
el umbral tu habitación,
el ahíto y el sediento te abofeteen.

Ištar sale del país sin retorno, pero también en el poema acádico tiene que entregar un sustituto como rescate.

IV. GUILGAMES Y HUWAWA

1. *Argumento*

Este poema del ciclo del Guilgamés pertenece al género épico. Más en concreto, es una leyenda, quizá basada en algún hecho histórico. Su argumento es como sigue:

Guilgamés decide hacer una expedición al remoto y peligroso monte de los cedros para conseguir fama. Su escudero o siervo Enkidu le recomienda que informe al dios solar, Utu. Guilgamés ofrece un sacrificio y hace una súplica, que el dios Sol concede. El héroe hace un pregón en la ciudad para reclutar compañeros «mozos como él». Consigue atravesar las siete montañas, pero, al final, el guardián de la montaña, Huwawa, lo detiene con un sueño mágico. Un enviado misterioso lo despierta, pero el héroe no desiste de la peligrosa aventura. Llegados ante Huwawa, el monstruo es vencido con astucia, con una oferta de matrimonio. Al verse vencido, Huwawa suplica el auxilio del dios Sol y la clemencia de Guil-

gamés. El héroe está dispuesto a perdonar al rival vencido, pero Enkidu le disuade: el monstruo sigue siendo peligroso. Irritado por los ultrajes de Huwawa, Enkidu le corta la cabeza y se la lleva al dios Enlil, el cual impone un castigo al héroe. Con su hazaña, Guilgamés ha ganado renombre, pero tendrá que pagar su desmesura.

2. *Análisis formal*

Los esquemas que señalé en el mito sumerio de Inanna se encuentran también en esta leyenda, aunque manejados con más flexibilidad. El esquematismo es menos rígido, y todo el poema tiene una andadura más narrativa.

Enumeraciones. En el mito de Inanna teníamos los siete templos, los siete emblemas (dos veces), las siete puertas, las siete carencias de los demonios. En total, el esquema septenario recurría seis veces en el poema. En la presente leyenda recurre cinco veces el esquema septenario: dos veces los paladines o demonios que el dios Sol despacha a la montaña, una vez el paso de las siete montañas, dos veces la serie de destellos sobrehumanos.

Repeticiones. El repetir palabras textuales es ordinario en la literatura antigua. Sobre todo en el llamado técnicamente «estilo de mensajero». En el poema de Inanna abunda toda clase de repeticiones.

Hay que notar que a veces los copistas de tablillas, para ahorrar tiempo o trabajo, no copiaban entera la serie, septenaria o no, ya transcrita. Le dejaban al rapsoda o recitador la tarea de completar en la memoria y oralmente las repeticiones suprimidas. En la traducción he transcrito todas las repeticiones, pues no cuento con un recitador ni con la memoria tan rápida del lector. Hará bien éste en no saltarse las repeticiones, al menos en una primera lectura.

Se hace un anuncio o se da un encargo, y el cumplimiento se cuenta con las mismas palabras; los ritos de duelo se cuentan tres veces con las mismas palabras; el diálogo en la primera puerta del infierno se repite siete veces con las mismas palabras; la sentencia que pronuncia Inanna suena como la que pronunciaron los dioses del infierno; se repiten los epítetos de Ninšubur.

Si suprimiéramos estas repeticiones, que detienen el curso narrativo, el mito de Inanna quedaría reducido a menos de la mitad. Lo cual significa que la intención narrativa no es primaria o que estamos ante otro modo de contar.

En la leyenda de Guilgamés, dos repeticiones breves: el afán de inmortalizar el nombre y la fórmula de juramento. Y una repetición larga o prolija, cuando Huwawa va entregando o apagando cada uno de sus siete destellos, y el septenario de demonios. Veintinueve versos en total de un texto de unos doscientos veinticinco. El movimiento narrativo avanza más rápido, suceden más incidentes. Hasta podemos apreciar cierto sentido de aventura.

Repeticiones verbales. En el párrafo anterior nos referíamos a repeticiones en bloque o de grupos enteros. Ahora nos referimos a repeticiones de palabras. El esquema ternario de este tipo es frecuentísimo. Casi dan ganas de pensar en una especie de rima. Como la versificación germana antigua usaba la aliteración, es decir, repetía tres veces un sonido consonántico inicial dentro de un verso, así el poeta sumerio repite tres veces —en dos o tres versos— una misma palabra; de ordinario, un nombre de persona o cosa; alguna vez, un verbo. He aquí algunos ejemplos.

Guilgamés habla (traduzco a la letra para que se aprecie el recurso):

> Marcharé a la montaña para ganarme un nombre:
> allí donde se puede ganar nombre,
> yo me ganaré un nombre;
> y donde no se puede ganar nombre,
> exaltaré los nombres de los dioses.

(En la traducción íntegra, por exigencia de nuestra lengua, más diferenciada, usaré «nombre, renombre, fama».)

Enkidu dice:

> Si queréis, majestad, subir al monte,
> le informaréis a Utu, al dios Utu,
> a Utu, al joven Utu informaréis.
> Pues todo lo que existe en la montaña
> es propiedad de Utu,
> lo que existe en el monte Talacedros
> es propiedad de Utu.

El intérprete de sueños procura despertar a Guilgamés, víctima del letargo que le ha infundido el esplendor de Huwawa:

> ¿Por qué sigues tumbado?
> ¿Hasta cuándo estarás así tumbado?
> Príncipe de Kulab, el impetuoso,

¿hasta cuándo estarás así tumbado?
... ...
Con frente alzada el Sol volvió al regazo
de su madre Ninšur; y tú, el osado,
¿has de seguir tumbado?

Estas repeticiones dan a la sección un carácter parecido a nuestras estrofas, con palabras repetidas en vez de rimas, y de forma ocasional.

Más escueta es la siguiente:

En mi ciudad los hombres van muriendo,
tiemblan los corazones,
mueren hombres, enferman corazones.

Presentación de personajes o lugares. La fórmula que ya conocemos, de adelantar el título y retrasar el nombre, es ordinaria en la leyenda que analizamos; se ve que es una fórmula convencional de la literatura sumeria; en cuanto podemos juzgar, produce un efecto de solemnidad, de respeto al personaje:

El señor meditaba en la montaña
donde vive aquel hombre,
el señor Guilgamés meditaba en la montaña
donde vive aquel hombre.

Quiero escalar el monte, sé tú mi compañero,
quiero escalar el monte Talacedros,
sé tú mi compañero.

Paralelismo. El paralelismo estricto apenas se encontraba en el mito de Inanna. Casi da la impresión de que no es recurso literario, cuando aparece, sino necesidad temática. Por ejemplo, lo encontrábamos en casos como «cielo y tierra, principado y princesado, obras y palabras, leyes y ritos, manjar y bebida». Y aun varios de estos casos pertenecían más bien al esquema triangular ya explicado. Es decir, dos más uno, sea por divergencia o por convergencia.

En la leyenda de Guilgamés encontramos el paralelismo como auténtico procedimiento literario, manejado con flexibilidad o variedad; empleado en la narración, en el diálogo, en la súplica. El paralelismo no detiene la acción, como pueden hacerlo las enumeraciones y las repeticiones de bloques; el paralelismo va conduciendo el curso de la acción como por dos raíles paralelos; como en un ir y venir oblicuo que siempre avanzase. Y bien enriquece

un contraste, o desdobla una acción plásticamente, o subraya una emoción; en resumen, el paralelismo, en la presente leyenda, tiene siempre un valor estético y no se puede reducir a intención esquemática o estilizadora. Tampoco se puede decir que sea mera repetición. Refleja y realiza externamente un proceso creador, en virtud del cual las acciones y palabras se van desenvolviendo en un ritmo interior de parejas sucesivas.

El esquema binario es más dinámico que el ternario. En el esquema ternario suele haber una simetría en torno a un eje o centro: $\begin{smallmatrix}a\\a\end{smallmatrix}$ b, a $\begin{smallmatrix}b\\b\end{smallmatrix}$; una forma más cerrada, otra más abierta, pero ambas dispuestas para la contemplación. En la fórmula binaria sucesiva hay simetría, pero sin eje; los elementos no están montados para la contemplación, sino lanzados a su curso parejo.

Si buscásemos una transposición musical de estos efectos tendríamos que componer un ritmo ternario en el que se sucediese el acorde con su desdoblamiento, o dos notas sucesivas con su fusión; el acorde detiene un poco el movimiento. Ritmo ternario, más apto para la danza sacra que para el movimiento de la marcha o para el avance militar.

En términos plásticos, habría que contraponer una decoración simétrica de tímpano triangular a una decoración de friso distribuida por parejas.

Es decir, que el procedimiento estilístico nos está indicando la diferencia interna de las creaciones literarias. He aquí algunos ejemplos de paralelismo en la leyenda de Guilgamés:

El hombre más alto no puede alcanzar el cielo,
el hombre más corpulento
no puede cruzar el infierno.

Guilgamés coloca las manos
sobre un blanquísimo cabrito,
aprieta contra el pecho un cabrito pardo.

Le toca y no se alza,
le habla y no responde.

Señor mío, tú no has visto a ese hombre,
no sientes pavor;
yo, que he visto a ese hombre, siento pavor.

Contaré a tu madre tu gloria, ella clamará;
le contaré tu muerte, amargamente llorará.

El pájaro apresado vuelva a su nido,
el hombre apresado vuelva al regazo de su madre.

Aquel que tenga familia,
que se vuelva a su familia;
quien aún tenga una madre,
que se vuelva con su madre.

Huwawa le lanzó un primer destello,
que a Guilgamés deslumbra;
extiende desde el cielo una ancha sombra,
que envuelve a Guilgamés.
Nadie puede romper un cordel triple,
nadie puede vencer escuadrón doble.

Opondremos terrores a terrores,
nuestro ingenio confundirá su ingenio.

Oh Sol, no he conocido
a la madre que me llevó en el seno,
no he conocido al padre
que me educó de niño.

Comiendo el pan, la sentiréis presente,
bebiendo el agua, la tendréis presente.

En conclusión, el análisis estilístico nos presenta un género literario distinto, interesado por la narración, con una técnica suelta, variada. El problema del paralelismo tiene difícil solución. No podemos decidir si es un influjo acádico en el poema sumerio o si es un recurso original sumérico. Con frecuencia se ha considerado el paralelismo un recurso típico de la literatura semítica. Por otra parte, son innegables algunos influjos artísticos de los semitas en el arte de los sumerios en la época en que se hizo la copia que actualmente poseemos. Pero no podemos decidir la cuestión.

3. *Género literario «heroico»*

Toda la leyenda de Guilgamés se desarrolla en un clima heroico, tal como lo conocemos por literaturas posteriores.

Ante todo, no falta el *elemento religioso,* como no debe faltar en ningún poema heroico auténtico. El sentido religioso es normal en las edades heroicas. Toda la acción de nuestro poema está intervenida activamente por el dios solar Utu. Éste tiene el país a su cargo, a él hay que orar y ofrecer sacrificios; él se apiada y controla

los siete demonios o héroes adversos; cuando el protagonista cae vencido de un sueño misterioso, el dios Utu (el Sol) ha bajado al seno de su madre (se ha puesto). También el monstruo Huwawa suplica a su padre Utu; pero, al parecer, Utu no puede salvar a los dos héroes contra la disposición del «hado» Namtar. Al final del poema, el cadáver del vencido será ofrecido al dios Enlil; con ello, al parecer, «exalta los nombres de los dioses».

Hay en las palabras del héroe un momento de soberbia: cuando se atreve a medirse con «él, si es un dios»; pero esta blasfemia o audacia no parece tener consecuencias en la acción; quizá porque objetivamente no es un dios.

El motivo del «escudero», el compañero fiel del héroe, sea como ayuda o consejero, es un tema universal y eterno. Lo hemos encontrado apuntado en el mito de Inanna; me atrevería a decir que es motivo más legendario que mítico. En tal suposición, un elemento épico-heroico habría penetrado en la acción mítica.

En toda la épica del ciclo de Guilgamés actúa Enkidu, el consejero fiel; obrará estéticamente por contraste o por complemento del héroe. Ello permite una auténtica adquisición estética: lo que llamaríamos un anuncio de la «pintura de caracteres»; cosa mucho más difícil o casi imposible en los esquemas mitológicos divinos, donde pueden aparecer diversos títulos o atribuciones, pero no eso que llamamos la manifestación de un carácter. En el mito de Inanna, el heraldo Ninšubur es fiel, pero se contenta con repetir mecánicamente el encargo de la diosa. El dios Nanna reacciona exactamente igual que el dios Enlil al escuchar el mismo mensaje. En contraste, el dios Enki funciona según su atributo de sabiduría, y hasta se deja emocionar.

En la leyenda de Guilgamés, la función estética de Enkidu es muy diversa; es auténtico personaje, diferenciado del héroe a lo largo de la narración.

Otros motivos heroicos. La descripción del héroe: vestido de una armadura que pesa treinta siclos, se afinca sobre la ancha tierra «como un toro» y hace un solemne juramento. De clima heroico es el pregón de Guilgamés en su ciudad natal: «Quien tenga casa, vaya a su casa; quien tenga madre, vuelva con su madre; cincuenta mozos, partícipes de mis hazañas, que se pongan a mi lado». De clima heroico son las hazañas y trabajos de Guilgamés, las siete montañas, el monstruo Huwawa, los siete cedros abatidos, el valor

del héroe en contraste con el temor del escudero y la mutua fidelidad: «si tú me ayudas, yo te ayudaré; ¿qué nos podrá suceder?».

4. *Técnica narrativa*

El mito de Inanna narra un suceso, pero lo esquematiza en repeticiones; los episodios, más que sucederse, parecen estar simultáneos y tangentes. Es decisivo el ejemplo de la acción de Ninšubur: el anuncio se adelanta al hecho, después sucede el hecho a la letra y más tarde es recordado. La memoria del lector retiene con precisión los diversos elementos y los asocia en visión conjunta. Con lo cual, la acción pierde la temporalidad, la tensión y distensión necesarias a la narración auténtica.

En la leyenda de Guilgamés, todo lo contrario. Hemos comprobado que hay menos repeticiones y enumeraciones; pero lo más importante es que los episodios tienen verdadero *valor sucesivo.* No lo podemos probar minuciosamente, por el estado del texto, destruido en puntos importantes de la acción. Pero hay un caso muy significativo. El héroe atraviesa la primera montaña y la última; después de atravesar la última, pensamos: «es el momento de llegar al monte de los cedros». Nuestra previsión resulta falsa: en ese momento sobreviene el sueño misterioso, que, deteniendo el curso de los sucesos, crea una auténtica tensión narrativa. Es posible que el poeta pretenda con el sueño misterioso alguna otra función. Pero es innegable que el sueño, allí colocado, tiene una función estética de tensar la narración. También tienen función claramente narrativa la súplica del monstruo vencido y la compasión del héroe al final; pero este fragmento hay que considerarlo por otro factor importantísimo del poema. Por su valor emotivo.

5. *Elementos emotivos*

La descripción de la joven diosa muerta —la belleza sin forma— y la turbación del dios Enki, en el mito de Inanna, eran elementos claramente emotivos. Por ellos se asomaba indirectamente —luz reflejada— el temblor del poeta enfrentado con el gran problema de la muerte.

En la leyenda de Guilgamés, el elemento emotivo es de gran importancia: *el motivo materno.* Su repetición demuestra la importancia que tiene para el héroe y, a través del héroe, para el poeta. En el pregón se dice: «Quien tenga casa, vaya a su casa; quien ten-

ga madre, vuelva con su madre». Enkidu, para despertar al héroe del sueño, le recuerda a su madre: «No permitas que tu madre, la que te engendró, alborote la plaza de la ciudad». Guilgamés jura por el nombre de su madre tres veces al menos. Y el escudero, temeroso, tiene un recuerdo emocionado: «Contaré a tu madre tu gloria, ella exclamará; contaré a tu madre tu muerte, ella llorará». Huwawa hace una súplica a Utu, que es para él padre y madre, porque no ha conocido padre ni madre; Guilgamés se apiada y propone dejar al prisionero que «vuelva al regazo de su madre»; pero Enkidu interviene: «¿Cómo es posible que vuelva un prisionero al regazo materno?».

Esta insistencia, culminante en la compasión final del héroe frente al monstruo vencido, humaniza profundamente el poema. Aquel poeta de hace miles de años supo completar su obra de arte, supo completar la grandeza heroica con el sentido humano. Lo encontraremos en los grandes poetas de la humanidad. Por esta combinación de elementos, su obra artística tiene un valor universal, y el problema planteado resuena profundamente en todos los mortales, que encuentran al héroe Guilgamés muy semejante a sí mismos.

6. *Tema y problema*

De todos los personajes de la remota Antigüedad (anteriores al 2000 a. C.), ninguno ha inmortalizado su nombre como el héroe Guilgamés; ni Lugalbanda, ni Enmerkar, ni los famosos reyes de Akkad, Sargón y Naramsin, ni siquiera Etana, el pastor «que ascendió al cielo». Únicamente los héroes bíblicos anteriores al diluvio le ganan en nombradía.

Casi seguro Guilgamés es un personaje histórico. Sería un hombre emprendedor que supo entusiasmar y conducir a sus contemporáneos y encender la fantasía narrativa de los sucesores durante más de un milenio. Tampoco sería difícil que la figura legendaria de Guilgamés fuera un figura «sintética», es decir, que hechos notables y dispersos fueran más tarde atribuidos a una figura central sobresaliente. Pero aun así, si existía aquella figura central sobresaliente es porque sus hazañas le habían hecho sobresalir.

¿Qué intención tuvo el personaje histórico Guilgamés con sus prodigiosas hazañas? Es curioso encontrar en una de las más antiguas leyendas del ciclo una formulación explícita y una respuesta de la cuestión.

Oh Utu, quiero decirte una palabra,
préstale atención;
quiero que llegue hasta ti,
préstale atención.
En mi ciudad el hombre muere;
se aflige el corazón;
el hombre perece; se agobia el corazón.
He mirado desde el muro:
he visto los cadáveres flotando sobre el río.
Y a mí me sucederá lo mismo;
así es, sin remedio.
El hombre más alto no puede alcanzar el cielo,
el hombre más grande no puede cubrir la tierra;
ladrillos e inscripciones no pueden
diferir la muerte.
Pero penetraré en el «país» y exaltaré mi nombre.
En la región donde los nombres se exaltaron,
yo exaltaré mi nombre;
allí donde no se exaltaron,
exaltaré el nombre de los dioses.

El problema de *la muerte* y del *nombre inmortal* están expresados con intensidad y hondura en esta antigua leyenda. Una de las más arraigadas preocupaciones de la humanidad encuentra su expresión hace decenas de siglos; las palabras de Guilgamés las pueden hacer suyas multitud de héroes de todos los tiempos. Para inmortalizar el nombre hay que arriesgarse a grandes empresas; Guilgamés lo arrostrará todo. En otro poema —en la versión acádica— le veremos viajar en busca de la inmortalidad; llegará hasta las playas donde habita Utnapištim, el fabuloso hombre que sobrevivió al diluvio (como el Noé bíblico); cogerá y perderá la yerba de la vida. En nuestro poema se presenta Guilgamés pensando en el país de la vida. Por el desarrollo del poema, este país de la vida no equivale a la yerba o al secreto de la vida; el poema habla más bien de una acción heroica con la que se exalta el nombre; parece ser que dicha acción tiene que suceder en un sitio determinado. No queda del todo claro la importancia de que la acción suceda en aquel país; pero debe de ser condición importante, porque se repite con insistencia, once veces al menos, y, en algún caso, contrapuesto a «la ciudad», que debe de ser Kulab. Esta contraposición nos dice una cosa cierta: en el propio país no se realizan las acciones que inmor-

talizan al héroe; los viajes son indispensables; las batallas con fuertes enemigos o con terribles monstruos, también. Observemos, de paso, una ley de la épica fantástica: se refiere a países lejanos o a tiempos remotos: Simbad, Ulises, Aleixandre, etc.

El problema de la muerte y del nombre inmortal es el centro del poema. Un centro que se ensombrece patéticamente por el recuerdo del «hado», fuente del sentido trágico de los héroes: Aquiles ha de elegir entre la inmortalidad y la fama. Guilgamés gana renombre con su hazaña, pero el desenlace es ambiguo. En otro texto más conocido del ciclo se nos cuenta el irremediable fracaso de Guilgamés en busca de la inmortalidad.

Desde que publiqué este artículo, hace más de treinta años, se han encontrado o descifrado nuevas tablillas, se han corregido algunas interpretaciones. Eso me obliga a proponer una traducción nueva. Se basa en el trabajo de mi colega Silvano Votto, realizado bajo la dirección del gran maestro de literatura sumérica J. van Dijk. No sigue una versión única de una sola tablilla cuneiforme o de una serie homogénea, sino que echa mano de fragmentos diversos para reconstruir la leyenda. Estando la traducción castellana destinada a un público culto no especializado, no informaré de todas esas operaciones ni discutiré los problemas de desciframiento e interpretación. Se ofrece para un primer contacto con aquella literatura, que también debe ser nuestra.

Utu es el dios Sol. La montaña de los cedros es la ardua montaña en el extremo occidental (Líbano). Huwawa es un monstruo o ser sobrehumano que la defiende.

He preferido dar una traducción castellana en verso, evitando el literalismo y la paráfrasis.

7. *Traducción y notas*

El señor sólo piensa en la montaña
donde habita aquel hombre [1];
el señor Guilgamés sólo pensaba
en el monte donde habita aquel hombre.
Llama a Enkidu, su siervo:
—Mi juventud se acaba
y no he cumplido aún ninguna hazaña.

[1] **Aquel** individuo, aquel personaje.

Marcharé a la montaña
a ganarme renombre.
Allí donde se puede ganar fama,
yo ganaré renombre;
donde el hombre no puede ganar fama,
exaltaré los nombres de los dioses.
Enkidu le contesta:
—Si queréis, majestad [2], subir al monte,
le informaréis a Utu, Sol divino,
al dios Sol, joven Sol, informaréis.
Pues todo cuanto existe en la montaña
es propiedad de Utu,
cuanto existe en el monte Talacedros
es propiedad de Utu.
Comunicadle a él vuestro deseo.

Tomó un cabrito blanco Guilgamés,
tomó un cabrito pardo como ofrenda;
lo estrechó contra el pecho,
acercó a la nariz un ramo tierno
y al dios celeste, a Utu, suplicaba:
—Quiero escalar el monte, Sol divino,
sé tú mi compañero;
quiero escalar el monte Talacedros,
sé tú mi compañero.
El dios Sol respondía desde el cielo:
—Sumerio paladín, recapacita:
¿Qué buscas en el monte?
Respondió Guilgamés: —Una palabra,
escucha mis palabras, Sol divino,
atiende a mi saludo.
En mi ciudad los hombres van muriendo,
tiemblan los corazones,
mueren hombres, enferman corazones.
Apoyé la cabeza contra el muro:
cadáveres flotaban en el río,
mis ojos los han visto.
¡Que no tenga que compartir su suerte!
Subiré a la montaña.

[2] Guilgamés es señor o rey de Kulab.

El hombre más alto no alcanza al cielo,
el más robusto no cruza el infierno.
Mi juventud se acaba
y no he cumplido aún ninguna hazaña.
Marcharé a la montaña
a ganarme renombre.
Allí donde se puede ganar fama,
yo ganaré renombre;
donde el hombre no puede ganar fama,
exaltaré los nombres de los dioses.
Utu acepta la ofrenda de sus lágrimas,
se compadece de él, humanamente.

Había siete campeones [3],
hijos de una misma madre.
El mayor de los hermanos
tiene garras de león
y las uñas como un águila;
el segundo es una sierpe,
el tercero es un dragón;
el cuarto es un fuego ardiente,
el quinto como una víbora;
el sexto como un torrente
despeñado monte abajo;
el séptimo es un relámpago
que alcanza y sujeta a todos.
El dios Sol los despachaba
por quebradas y barrancos.

Cortar cedros es un juego
para el señor Guilgamés;
para Guilgamés, un juego.
En la corte toca el cuerno:
—¡Que vengan todos a una,
todos juntos como amigos!
Aquel que tenga familia,
que se vuelva a su familia;
quien aún tenga una madre,
que se vuelva con su madre.

[3] Especie de demonios, con poderes sobrehumanos, que preparan el camino a la empresa de Guilgamés.

Cincuenta hombres recluto,
todos mozos como yo.
    El que tenía familia
se volvió con su familia;
el que aún tenía madre,
con su madre se volvió.
Ha reclutado cincuenta,
todos mozos como él.
    Se va al taller del herrero
que sabe forjar las hachas,
las armas de sus hazañas;
después al bosque sombrío,
que los mangos de las hachas
son de encina y avellano.
    Los paisanos que le siguen
han empuñado las hachas.

    Eran siete campeones.
Al mayor de los hermanos
—tiene garras de león
y las uñas como un águila—,
al segundo —es una sierpe—,
al tercero —es un dragón—,
al cuarto —es un fuego ardiente—,
al quinto —es como una víbora—,
al sexto —es como un torrente
despeñado monte abajo—,
al séptimo —es un relámpago
que alcanza y sujeta a todos—,
los despacha Guilgamés
por quebradas y barrancos.

    Guilgamés ha cruzado
la primera montaña
y no ha encontrado un cedro que le agrade.
Guilgamés ha cruzado
la segunda montaña [4]
y no ha encontrado un cedro que le agrade.
Guilgamés ha cruzado
la tercera montaña
y no ha encontrado un cedro que le agrade.

[4] La tablilla sólo menciona la primera y la última montaña.

Guilgamés ha cruzado
ya la cuarta montaña
y no ha encontrado un cedro que le agrade.
Guilgamés ha cruzado
ya la quinta montaña
y no ha encontrado un cedro que le agrade.
Guilgamés ha cruzado
ya la sexta montaña
y no ha encontrado un cedro que le agrade.
Al cruzar Guilgamés
la séptima montaña,
encuentra al fin el cedro que le agrada.
Pero no encuentra a nadie
que le sepa informar,
y no da con el antro de Huwawa.

Mas cuando Guilgamés estaba hiriendo
el primer cedro, descargando hachazos,
cuando Enkidu cortaba el primer leño,
Huwawa le lanzó un primer destello [5],
que a Guilgamés deslumbra;
extiende desde el cielo una ancha sombra
que envuelve a Guilgamés
y en letargo profundo lo desploma.
Después le pone al lado diligente
intérprete de sueños.
Tronó en el cielo, retembló la tierra.
—¡Qué sueño horrible, infausta pesadilla!
—se le ponen las carnes de gallina—.
Se frota bien los ojos;
el silencio lo envuelve.
Entonces el intérprete de sueños
le toca a Guilgamés: no se levanta;
lo llama y no responde.
—¿Por qué sigues tumbado?
¿Hasta cuándo estarás así acostado?
Príncipe de Kulab, impetuoso
Guilgamés, ¿hasta cuándo así tumbado?
Ya el monte se oscurece,

[5] Los destellos son resplandores sobrehumanos, atributos y defensa de quien los posee.

ya las sombras se alargan,
las luces del crepúsculo se apagan.
Con frente alzada el Sol ha vuelto al seno
de su madre Ningal; y tú, el osado,
¿seguirás acostado?
No dejes esperando al pie del monte
a los mozos que te han acompañado.
Que la madre que te llevó en el seno
no alarme, por tu causa
y en tu ciudad, las calles y las plazas.
Así hablando, el intérprete de sueños
le susurró al oído.

Y Guilgamés dio un grito valeroso
que resuena y lo envuelve como un paño.
Agarra la coraza —treinta siclos
pesaba—, se la ciñe contra el pecho.
Se yergue como un toro bien plantado [6]
que aplica las narices resoplando
al suelo. Y así dijo:
—¡Por vida de mi madre, de Ninsún,
por vida de mi padre Lugalbanda!
¿He de estarme sentado en las rodillas
de la madre que me llevó en el seno
mientras otros me admiran?
Después, hablando a Enkidu:
—¡Por vida de mi madre, de Ninsún,
por vida de mi padre Lugalbanda,
que hasta que no descubra si ese ignoto
es un hombre o un dios,
no tornarán a la ciudad los pasos
que me han hecho llegar a esta montaña!
Su criado lo anima, lo enardece,
burlando: —¡Majestad!
Tú no has visto a ese hombre,
no se te suelta el vientre del terror [7];
yo, que he visto a ese hombre,
se me ha soltado el vientre del terror.

[6] O «un toro sobre un pedestal».

[7] El original no emplea eufemismos. Es el lenguaje del villano Enkidu (no idealizado como el Enkidu acádico).

Su rostro es de dragón, de león sus ojos,
su pecho una avenida turbulenta,
su frente como cañas
quebradas, chamuscadas[8].
Pues, ¿quién será el valiente que se acerque?
Seguid a la montaña, Majestad,
yo volveré a la corte.
Le diré a vuestra madre que estáis vivo,
y ella sonreirá;
o diré que habéis muerto,
y romperá en un llanto de amargura.
Contestó Guilgamés: —¡Cierra la boca!
No morirás si vamos los dos juntos.
Nadie puede romper un cordel triple,
nadie puede vencer a escuadrón doble;
pero un fuego en una choza de cañas,
nadie lo apagará.
Tú a mí, yo a ti te ayudo,
¿qué podrá arrebatarnos de lo nuestro?
(No se ha de hundir el bote salvavidas[9].
Cuando se hundió la barca,
cuando acabó de hundirse
la barca de Magán,
cuando se hundió la barca de Maguilu,
la nave capitana,
el bote salvavidas,
el barco de los vivos recogía
a los supervivientes.)

¡En marcha contra él! Marchemos juntos;
opondremos terrores a terrores,
nuestro ingenio confundirá su ingenio.
Enkidu contestó: —Como lo has dicho,
marchemos contra él.
Quinientos pasos han contado apenas,

[8] Quizá descripción hiperbólica, en boca de Enkidu, de la maraña hirsuta de la pelambre de Huwawa. ¿Otro toque burlesco en el poema?

[9] He cambiado el orden de un verso para que forme bloque aparte la enigmática referencia al bote salvavidas. ¿Será una alusión al diluvio? Como si citara su ejemplo para infundir ánimo al siervo escudero: con Guilgamés no tiene que temer.

y Huwawa seguía en su morada,
su morada de cedros.
En Guilgamés clavó los ojos fieros
—mortífera mirada—,
sacudió la cabeza contra él,
inclinó la cabeza. Le gritaba:
—¡Soldadito, nacido en una corte,
quedaste descubierto!
Las carnes le temblaban, le temblaban
a Guilgamés las piernas,
pero no se arrastraba por el suelo.
Mientras Huwawa se afincaba en peso
en sus pies, como garras.
—Tú, ungido con aceite generoso,
tú que empuñas el cetro,
sumerio preferido de los dioses,
toro furioso, príncipe valiente,
Guilgamés, que no cede en la pelea,
tú, criado de Uruk:

Si tu madre, que te llevó en el seno,
era mujer sensata;
tu nodriza, que te crió a sus pechos [10],
era mujer sensata,
humíllate ante mí,
apoyando las manos sobre el suelo.
—¡Por mi madre Ninsún, que me dio vida,
por mi padre, el sagrado Lugalbanda!
¿Quién sabe que es tu casa la montaña?
Demuestra que es tu casa la montaña.
A mi hermana mayor, Enmebarguesi,
te daré como esposa;
a Pestur, la menor, por concubina.
Acógelas contigo,
que vengan a vivir en la montaña.
Yo seré tu pariente,
tú dame tu destello [11].

[10] Frente a la osadía del joven, Huwawa apela a la sensatez, que debe haber heredado y mamado.

[11] Poco probable, pero posible, la traducción «apaga tu destello». Se diría que hace mejor sentido en el pasaje: Guilgamés ofrece sus hermanas y, como

Huwawa le entregó el primer destello,
en tanto los paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramas,
las atan, las colocan
al pie de la montaña.
Cuando le dio su segundo destello[12],
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.
Cuando le entregó su tercer destello,
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.
Cuando le entregó su cuarto destello,
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.
Cuando le entregó su quinto destello,
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.
Cuando le entregó su sexto destello,
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.
Cuando le dio su séptimo destello,
los cincuenta paisanos
de Guilgamés avanzan, cortan ramos,
los atan, los colocan
al pie de la montaña.

Cuando entregó su séptimo destello,
Huwawa entró en su casa.

contrapartida, pide que no despliegue sus poderes sobrehumanos. Con la boda, Huwawa se humanizará. El parentesco favorece a ambos.

[12] Como antes, la tablilla no copia entera la séptuple repetición.

Guilgamés lo sujeta por la nuca,
como si sujetase una culebra;
y, haciendo el ademán de darle un beso,
le dio una bofetada;
después le ató una cuerda como a un búfalo,
le ató los codos, como si ya fuera
prisionero de guerra.

Lloraba, todo pálido, Huwawa.
Mas Guilgamés se despejó la frente,
rechinando los dientes.

Huwawa le suplica:
—Déjame hablar a Utu:

¡Dios Sol!, no he conocido [13]
a la madre que me llevó en el seno,
no he conocido al padre
que me educó de niño.
La montaña es mi madre; Guilgamés,
tú puedes educarme.
Juraste por el cielo, Guilgamés,
juraste por la tierra y el infierno,
me tomaste la mano:
¿no me llevas contigo a tu ciudad? [14]

Entonces Guilgamés,
el hijo de Ninsún, sintió piedad,
llamó a su siervo Enkidu:
—¡Vuelva el pájaro al nido [15],
el prisionero vuelva con su madre!

Enkidu contestó: —¿Cómo es posible
que vuelva un prisionero
al regazo materno?

[13] Habiendo cedido sus destellos, Huwawa se siente débil y toma su debilidad para conmover y ablandar a Guilgamés.

[14] Traducción dudosa. En el poema se han opuesto lo cortesano y lo montaraz. Guilgamés, hombre de corte, quiere triunfar en la montaña salvaje. El guardián salvaje se burla del «soldado nacido en la corte» (hijo de la ciudad). Pero al verse engañado y vencido (el salvaje es menos astuto), solicita ir a la ciudad.

[15] Si la traducción precedente es correcta, Guilgamés propone una solución intermedia. Quede libre, pero vuelve a la montaña, que es «su nido»; no es su puesto la corte.

Un prisionero, ¿libre? Un sacerdote
que vuelve a su morada,
un ministro de purificaciones
a quien devuelven su vitalidad:
¿Quién ha visto portento semejante?
¡Cuidado con Huwawa, no te cierre
los puertos de la sierra, no confunda
los senderos del monte!
 Huwawa gritó a Enkidu:
 —Cállate, Enkidu. Qué malignamente
hablaste contra mí.
Hay hombres que, acuciados por el hambre [16],
se alquilan sin honor. Malignamente
hablaste contra mí.

 Al pronunciar Huwawa estas palabras,
Enkidu montó en cólera
y degolló a Huwawa. Echó en un saco
su cabeza, para ofrecerla a Enlil.
 Echándose por tierra, abriendo el saco
y tomando en las manos la cabeza,
se la presenta a Enlil.
 Cuando vio la cabeza de Huwawa,
el dios Enlil, airado,
increpó a Guilgamés:
 —¿Qué habéis dicho los dos
y qué habéis hecho?
Por borrar de la tierra vida y nombre,
yo os coloco delante su cabeza [17]:
comiendo el pan, la sentiréis presente,
bebiendo el agua, la tendréis presente.

 Enlil tomó después
los destellos del antro de Huwawa [18]:
Al río caudaloso le da el primer destello,

[16] Acusación e insulto de villanía, que provoca la reacción violenta y desmesurada del escudero.

[17] Como un espectro, como recuerdo que atormenta. Guilgamés ha de pagar con el dolor la gloria.

[18] No entendemos el valor de este final. Los destellos acumulados en Huwawa se reparten a seres «salvajes»; el último retorna a la divinidad. ¿Queda un resto para Guilgamés? ¿Es irónica la frase?

a la estepa arenosa da el segundo destello,
al que habita en la ... le da el tercer destello,
al león de la selva le da el cuarto destello,
al trabajo forzado le da el quinto destello,
a la alta cordillera le da el sexto destello,
y a la diosa Ningal, el séptimo destello.
Y el resto será para Guilgamés.

—La alabanza de NN, del valiente,
se dedica al dios Enki.

—NN, se acepta tu alabanza.

12

DE LOS CLASICOS AL ANTIGUO TESTAMENTO

1. *Un testimonio parcial*

Tengo que dar a estas páginas la forma y el tono de un testimonio. Después de haber pasado varios años de la juventud en el mundo de los clásicos grecolatinos, me tocó un día emigrar a otro territorio de trabajo: la Biblia, el Antiguo Testamento.

Lo primero fueron años de estudio y enseñanza. La «formación clásica» tenía entre nosotros un marcado carácter «humanista», de un «humanismo» más en la línea de Cicerón que en la de Isócrates. No me atrevo a llamarlo una disciplina filológica; era más bien la convivencia con los grandes autores en sus grandes obras: íntegras, en la lengua original, leídas y comentadas. Una auténtica inmersión oceánica, por la que las aguas no sólo nos rodeaban, sino que iban penetrando en nosotros, modelando modos de pensar y recursos de expresión.

Se sumaron tres años de enseñanza literaria. También «humanística» por su inserción en un programa global. Mi tarea con alumnos de catorce a diecisiete años era especialmente la enseñanza del estilo, entendido en sentido amplio: análisis de autores, asimilación y aprendizaje de recursos de estilo.

Después sucedió la emigración a otro mundo espiritual: como literatura, menos rico, por pensamiento y expresión, menos diferenciado, pero también importante y atractivo. El estudio del Antiguo Testamento tenía un carácter decididamente filológico, con preocupación teológica; lo «humanístico» apenas entraba de refilón. Ahora han pasado ya más de veinticinco años dedicados a la enseñanza y a escribir sobre el Antiguo Testamento. ¿Puedo decir que me han valido los estudios grecolatinos para mi actividad bíblica posterior? Sin dudarlo: mi enseñanza bíblica oral y escrita ha mantenido ese perfil, combinando filología con humanismo. Confesar que me han valido, y mucho, es proclamar su valor hoy día.

Cuando uno emprende un viaje que significa cambio de destino puede vender o abandonar sus posesiones para marchar más li-

gero. Abandonadas, esas posesiones no son carga y sólo pesarán, cada vez menos, en el recuerdo. Algunas veces alzarán la voz despertando nostalgias. Lo mío no es nostalgia. Eneas no toma a su padre como una carga. En acto de piedad, carga con la fuente de su vida, con una inspiración y guía presente, al par que conduce a su hijo hacia el futuro. Yo no abandoné a mis maestros ni ellos me abandonaron. De formas diferentes han estado presentes en mi actividad durante más de cinco lustros.

Quiero articular este testimonio en el que profeso mi fe en valores permanentes, actuales, de la cultura clásica. No pretendo para ella una exclusiva, un monopolio. Quizá haya otras culturas capaces de nutrir una formación parecida. Además, el valor de una cultura consiste precisamente en poder ser asimilada e influir de modos diversos, sin deshacer, antes enriqueciendo la personalidad individual. En mi testimonio seleccionaré algunos aspectos para mí sobresalientes.

2. *La salida a otra lengua*

El latín y más aún el griego fueron para mí la primera salida sistemática y refleja de mi lengua a otra. Si aprender la lengua materna es una de las operaciones intelectuales más gigantescas del hombre, el primer salto a otra lengua es un acontecimiento intelectual. Sobre todo si se hace con conciencia refleja. Es descubrir un nuevo sistema —podemos llamarlo una nueva estructura—, entrar en ella y avanzar por ella. Es quebrantar las limitaciones de la propia lengua, es abrirse mentalmente a otros modos de mirar y organizar la experiencia del mundo. La propia lengua, si es condición de posibilidad de la comunicación, es también condicionamiento. Salir de él sin destruirlo es liberación, enriquecimiento. Y si eso se realiza con una lengua como la latina y la griega, el salto puede ser maravilloso. Pueden haber precedido otras, sin plena conciencia, y seguirán otras, incluido el hebreo. El descubrimiento, exploración y conquista de la lengua griega han sido en mi vida intelectual una empresa fabulosa. No me atrevo a decir lo mismo del latín. Podía ser el dórico de la épica antigua, el ático de la gran floración literaria. Siempre era la lengua manejada por maestros del lenguaje, que la forjaron como instrumento rico, preciso, flexible, claro.

Más aún, el estudiante puede asomarse y sorprender el alumbramiento de nuevos recursos del lenguaje, la realización de posibilidades antes latentes. Porque, en manos de grandes escritores, la lengua griega se hace capaz de lo que antes no podía. Y en la

lengua griega se hace definitivamente posible para nuestras lenguas europeas. No sería fácil asistir en otras lenguas a semejante nacimiento.

Recordemos el paso de formas imaginativas a otras conceptuales, en abstracción creciente. De lo material, corpóreo y externo, a la interioridad más espiritual. El crecimiento de la conciencia refleja. El esfuerzo por dividir y precisar, que es como afilar el instrumento para comunicar y más aún para pensar.

Me parece poco y superficial apelar a la matriz griega de tantos términos de nuestras ciencias modernas. Los griegos no sólo nos prestan raíces o lexemas para que elaboremos términos. Nos han descubierto reflejamente la importancia y necesidad de los términos y nos han educado en su elaboración. Asomarse de nuevo a la operación, contemplar y tocar las criaturas todavía palpitantes, es recibir nuevo aliento de vida.

El lenguaje es el estrato primordial y el mediador de otros valores.

3. *La verdad por representación*

Momentos y formas elementales de la experiencia humana recibieron expresión auroral y madura en las obras de los poetas griegos. Para mí concretamente, en la épica de Homero y en los trágicos mayores. No pienso en experiencias refinadas, hechas de matices, teñidas de ambigüedad. Pienso en lo elemental, que quizá me permitan llamar arquetípico.

Hace falta representar para comprender. O bien, representar es un modo de comprenderse y hacer comprender. Los personajes y los argumentos de las tragedias no son instancia posterior. Quiero decir, no son transposición secundaria y refleja de análisis psicológicos o sociológicos previamente realizados, sino que suceden antes que ellos. La poesía antes que la ciencia. El hombre, para conocerse, busca un espejo: lo encuentra en la representación artística. Personajes grandes y elementales exhiben a la contemplación de otros un segmento de su vida atormentada. Criaturas poéticas, de ascendencia heroica o mítica, que han cargado con el dolor y la tensión y la nobleza desvalida de la vida humana, para mostrar, en su acción y su pasión, el sentido de la existencia o su misterio.

Lo admirable de las grandes tragedias griegas es la conjunción de fuerza elemental y simple con madurez artística de composición y lenguaje: Prometeo, Clitemnestra, Edipo, Orestes, Ifigenia, Antígona y el coro que comenta o sentencia. También en la épica,

Aquiles, radialmente ligado a Héctor y Príamo, Patroclo y Agamenón; Ulises, acompañado de Penélope y Eumeno, Nausicáa y Circe y Polifemo. Realidad y fantasía, batallas y viajes... Uno puede contemplarlos y comenzar a comprender al hombre; después puede mirarse para comprenderse. Y cuando acaba la representación, las figuras siguen ahí sin agotarse. Se ofrecen a otros poetas para vivir nuevas variaciones de su experiencia o para desembocar en nuevas situaciones. Así prolongan su vida poética y siguen realizando su tarea de hacer comprender representando y siendo representados. En este sentido, la lectura simplemente filológica está al servicio de la visión humanista. Comprender al hombre. ¿También mejorarlo?

En un plano superior, por ser reflejo, la tragedia enseña la capacidad reveladora de la poesía. La verdad como desvelamiento de sentido. No en forma de proposiciones ni por análisis sistematizado, sino por concentración y representación: aislando tiempos de la vida humana, extremando las situaciones, concentrándose en lo sustancial, dejando o haciendo que jueguen los personajes, para que se hagan y se revelen.

Leo en Dt 8,2: «Acuérdate de todo el camino que te hizo recorrer el Señor tu Dios estos cuarenta años en el desierto: para afligirte, para probarte, para conocer lo que hay en tu corazón, si guardas sus preceptos o no». El hombre es puesto en camino y sometido a la prueba: en ella decide, por la decisión se hace, haciéndose se revela. Algo así la tragedia para los personajes.

Esa virtud reveladora de la poesía la sentí en mis años de aprendizaje, la capté de forma no refleja y quedó en mí. Más tarde, Gadamer me formuló filosóficamente «la verdad de la obra de arte» como representación. Antes de la filosofía, y junto a ella, los trágicos griegos estaban interpretando la vida humana y legando a la posteridad unas cuantas interpretaciones fundamentales y enseñando el modo de continuar. Desde luego, puede uno aprender de Shakespeare o Racine o Calderón; pero trasladarse a los círculos de piedra de teatros griegos es asistir al nacimiento de una forma artística que es una forma de verdad.

4. *Primera consecuencia*

Formada con los clásicos griegos la mentalidad, era consecuente que abordara los relatos bíblicos —historia o ficción— de un modo semejante. Cuando hice mis estudios de Sagrada Escritura todavía

se peleaban las últimas batallas de la guerra por los «géneros literarios». Mi preocupación era más radical: no iba por el sustantivo plural «géneros», sino por el adjetivo «literario», por el sustantivo «literatura». Tomemos el Antiguo Testamento como literatura, en serio, y muchas cosas se nos darán por añadidura. No busquemos en sus relatos realismo a toda costa, escuchemos su verdad.

El estudio de los griegos me había enseñado a tomar en serio lo literario. Lo literario como creación menos precisa y por ello más rica, menos diferenciada y por ello más universal. El tema central de esa literatura era el hombre: en su temple heroico, en su dimensión trágica, en su exaltación o efusión lírica, en la fabulación fantástica. Viniendo de Grecia, no me asustaba llamar «mitos» a los relatos del Paraíso, de Caín y Abel, del diluvio, de la torre de Babel... Era conferirles grandeza e importancia, o reconocérsela. Podía tranquilamente, apreciar las figuras heroicas de Moisés y David, las figuras trágicas de Jefté y Sansón, Saúl frente a David, Jezabel frente a Jehú, Sedecías frente a Jeremías, la angustia de Job. Los grandes símbolos prospectivos de Daniel: la estatua de pies de barro, el rey convertido en bestia, la mano que escribe el destino, los cuatro animales y la figura humana. En el reino de la lírica, la expresión, con frecuencia apasionada y vigorosa, de experiencias individuales o colectivas en los salmos; con momentos de incipiente introspección. Y también las figuras menores de Tobías, Judit, Ester, en el reino de la ficción.

Un profesor había dicho que la Biblia es verdad y, por tanto, no admite la ficción. Contra una concepción piadosa que llenaba el Antiguo Testamento de errores o lo hacía inaceptable podía vacunar la famosa sentencia de Aristóteles «la poesía es más filosófica... que la historia», matizada por el reconocimiento de diversos grados de «historicidad». El mundo de la fantasía y de los símbolos, hechos transformados en símbolos, pueden decir o sugerir lo inexpresable, pueden ser la primera palabra que genere otras. No había que demitizar ni desimbolizar ni conceptualizar lo literario de la Biblia. Los griegos me lo habían enseñado de antemano.

5. *La verdad por reflexión*

La verdad busca otro modo de manifestarse. O los griegos emprendieron otra navegación en busca de la verdad. Llamémosla filo-sofía, silabeando y acentuando bien sus dos componentes. Filo-sofía es una forma de amor, deseo siempre insatisfecho. Lo dijo Platón: el

autor que ocupó un puesto prominente en mis lecturas y estudios y que nunca ha abdicado en mi mente. No leo hoy del mismo modo sus diálogos entonces favoritos. No los entendía entonces como los habría entendido después de estudiar la filosofía escolástica o un compendio de historia de la filosofía. Eso no quita, quizá añadió, al interés y gozo con que los fui descubriendo y recorriendo. ¿Cuánto asimilé? ¿En qué estado quedaron sus gérmenes sembrados? Quizá más que dependencia de una teoría concreta hayan dejado una fecundación difusa, una configuración parcial, un apetito y amor de saber: filo-sofía.

Creo que la elección de mis maestros fue justa: Platón mejor que otros. Los presocráticos, sin duda, son un comienzo fascinador y que da vértigo. Pero sus restos son tan escasos y fragmentarios, que no resultaban satisfactorios para lo que se pedía. Aristóteles era un paso más allá, preñado de futuro como pocos. Aristóteles llegó a mí más tarde, por el desvío de la escolástica. Platón era el punto justo, feliz, para transbordar de la épica y la tragedia a la filosofía en desarrollo. Varios valores quiero reconocer a Platón, según mi experiencia y recuerdo.

1. El enfrentarse con el ser (preocupación heredada de Parménides). Para llegar al ser, la superación de la apariencia. El esfuerzo por captar y formular el ser en definiciones y distinciones. Sin perder jamás cierto afán místico de iniciación y elevación, de contemplación por reminiscencia. Y con ello la conciencia de la radical invalidez de la mente humana. El gozo de descubrir, y la pena de descubrir que es limitado el descubrimiento. Quizá Aristóteles nos presente más escuetos la curiosidad, el rigor; quizá Platón, «ebrio de esencias», nos embriague y nos invite a controlar la embriaguez. Su curiosidad es todavía amor; su rigor es más urgencia que logro. Quiere pisar tierra, pero siente la comezón de alas y plumas que pugnan por salir y crecer para el vuelo.

2. Y por eso Platón no sabe renunciar al lenguaje imaginativo de los mitos o de la vida: la caverna, los caballos, la revelación de Diotima (también la versión burlesca de los hombres primordiales esféricos). Ya veía yo entonces, cosa que después me he formulado reflejamente, que aquellos «mitos» y formas imaginativas de Platón no eran recursos didácticos extrínsecos o adventicios al amor del saber. No eran simples recursos de exposición. No sobrevenían cuando la búsqueda ya había encontrado. Eran constitutivos de la búsqueda, esfuerzos por comprender y hacer comprender.

Esto me ha quedado muy metido y ha sido factor dinámico constante en mi actividad posterior, que también ha tenido algo de lucha. Quiero insistir en ello porque lo considero valor egregio. Por varios lados ha sufrido asedio y agresión la visión imaginativa y su función cognoscitiva. A manos de los que dictaminan la incapacidad congénita, la inutilidad científica de la imagen y la poesía: «la poesía no afirma ni niega, por eso no es ni verdadera ni falsa». De los que consideran la poesía en sus diversas manifestaciones producto estético segregado para consumo exclusivo del «sentido estético», como facultad autónoma. De los que relegan la poesía a la esfera emotiva del hombre, diversa y separable de la facultad cognoscitiva, o la reducen a evasión intrascendente. En otro lado se encontraría un ideal positivista de lenguaje filosófico con precisión matemática. Serían los antípodas de Platón. También se encuentran en el cerco enemigo los que colocan la imagen entre los recursos didácticos, de segunda o tercera instancia: búsqueda-hallazgo-exposición.

La función cognoscitiva de la imagen o analogía se encuentra en estado más originario en Heráclito. Yo la he aprendido en la escuela de Platón. Desde allí he podido echar miradas fugaces a los presocráticos.

Finalmente, los dos lenguajes, el de la distinción exigente y el imaginativo, no están simplemente yuxtapuestos ni son dos etapas netamente separadas, sino que conviven en tensión. Creo que es una tensión fecunda, a despecho de cualquier purismo.

3. Análogamente, tampoco es recurso extrínseco y secundario de exposición el diálogo. El diálogo de Platón es expresión consecuente, aunque estilizada, de la búsqueda de la verdad. Búsqueda realizada en común. No vale decir que Sócrates sabe de antemano las respuestas y que irónicamente va enmendando paso a paso al interlocutor. Es verdad que Sócrates conduce al otro a descubrir la verdad; mejor, a «parirla», a darla a luz. Antes de ser dada a luz, la verdad o el ser auténtico no estaba patente ni para el interlocutor ni para Sócrates. El diálogo literario es el registro estilizado del proceso de búsqueda. Grabados quedan tanteos, errores y enmiendas, aciertos progresivos. Sócrates se presenta como amante irónico, es decir, distante y controlado. Difícil decir si ama al interlocutor o a lo que el interlocutor tiene que sacar de sí. Como partera afectuosa hacia la madre y, más aún, hacia la criatura que se está alumbrando.

Platón pronuncia así, dramáticamente, por boca de sus personajes, un testimonio gravísimo: la dignidad de esa tarea humana que es buscar la verdad. Ensayemos una ecuación: amor al saber + búsqueda de la verdad = filo-sofía. Esta enseñanza, que trasciende las enseñanzas parciales, es valiosísima.

Quedará más claro comparado con otro método: la defensa de una tesis. El método escolástico imperante nos educó en artes de defensa, como si fuera un entrenamiento militar (a las órdenes de un Ministerio de Defensa, que en otro tiempo se llamaba Ministerio de la Guerra). Desarrollaba en el alumno la persuasión de poseer la verdad, de tener razón, y lo entrenaba en las técnicas de refutar y probar para defender la verdad poseída.

Ya sabemos que el método dialéctico genuino no se aplica a lo evidente o cierto, sino a lo opinable, cuando la propia «postura» *(thésis)* era *parádoxon,* o sea, opuesta a la opinión común. De ahí el *onus probandi (elénkhein)* y los repertorios o lugares *(tópoi)* donde encontrar argumentos. En buena lógica o en buena dialéctica, el dogma no es tesis que se haya de probar, si no es en la controversia, que es como guerra defensiva, o en la *disputatio scholastica,* que es como esgrima de entrenamiento. Así es en teoría, y lo sabía muy bien el codificador de los «lugares teológicos», el dominico español Melchor Cano. Contra la vieja tradición, en mis años de estudiante se aplicaba el método, sin distinción, a la entera filosofía y teología. Sin quererlo y sin sentirlo, se desarrollaba en el estudiante una actitud arrogante de posesión, casi monopolio, de la verdad. La disputa escolástica no era dialéctica, pues partía del supuesto de la verdad poseída y se ejercitaba en su defensa. No era buscar en común la verdad. Eso sí, retenía la sabiduría de definir y distinguir y plantear rigurosamente, de calificar, de argüir respetando más la lógica que al adversario.

El diálogo platónico es diverso de esa dialéctica. Educa en la humildad y el esfuerzo: se busca lo que no se posee, se aúnan fuerzas para la empresa. El proceso no es puramente lineal, porque se produce una composición de fuerzas, que va cambiando de dirección intermedia, aunque conservando la dirección fundamental. Tampoco se pregunta quién aporta más a la discusión, pues no es un certamen gimnástico. Desde luego que Sócrates guía, lleva la voz cantante. Pero lo hace con discreción y tacto, con ironía. Y en momentos de iluminación la voz cantante entona un solo, el diálogo se remansa en monólogo. Los interlocutores callan y asisten al rapto, lo comentan con estupor.

4. Recojo un último aspecto de Platón: los personajes. El poeta filósofo ha trazado una figura literaria viva de su maestro. En torno a él figuran personajes literarios que fueron personas históricas. No podemos garantizar la exactitud del retrato, ni nos importa mucho; tampoco podemos decir que cuajen con riqueza o finura de rasgos, como en una pieza dramática (tampoco era la creación de caracteres lo principal en la tragedia griega). Además, el diálogo filosófico no ofrece a los personajes ocasión de manifestarse en acción. Lo que me interesa aquí es que las ideas no se ofrecen «platónicamente» en espectáculo a la mirada contemplativa. Seres humanos, personajes literarios, discuten y exploran. Esas personas son normalmente respetadas. Pasemos por alto la burla entretenida de Agatón, a quien cortésmente se ofrece turno para hablar (y a quien Platón presta su voz en brillante parodia); dejemos la reprobación indulgente (¿demasiado indulgente?) de Alcibíades. La partera procede con respeto y delicadeza, porque el trance es difícil y el resultado gozoso. Los diálogos de Platón están basados en el respeto a los demás. Los demás son miembros plenos de la *pólis:* habrá que ensanchar la pertenencia a la *pólis* para dar cumplimiento a la ejemplaridad platónica.

La pluralidad moderada de personajes no conduce a una disolución del problema en opiniones dispares; el respeto no es tolerancia escéptica. Se respetan como compañeros de búsqueda, incluso con el respeto debido a los más débiles y necesitados. Estos diálogos no son dogmáticos, doctrinarios, ideológicos. Que tales sean los orígenes de nuestra filosofía occidental es una bendición. Recobrar el contacto con esos orígenes me parece en extremo valioso. Aunque no nos casemos con una teoría casi mística de las ideas y con una psicología de la reminiscencia.

6. *Intermedio breve*

Lo lógico sería pasar de Platón a Aristóteles, cuya fecunda presencia apenas es discutida. No lo hago porque mi acceso a Aristóteles fue mediato y no siempre feliz. La filosofía que estudiamos se llamaba «aristotélico-tomista»; nuestra teología neoescolástica era más aristotélica que platónica. El tiempo que dediqué a leer la *Summa contra Gentiles* de santo Tomás o las *Disputationes Metaphysicae* de Suárez no pude emplearlo en leer los tratados de Aristóteles.

Tampoco en nuestros estudios literarios hubo tiempo para es-

tudiar, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles. Habría sido una reflexión autorizada sobre las obras literarias, un complemento precioso. Estoy convencido de su valor, pero no puedo ofrecer un testimonio personal.

Cuando Aristóteles dice que la poesía es más filosófica que la historia, está levantando acta de separación: la historia se ha desprendido de la poesía épica y existe algo que se llama filosofía.

Pues bien, de mis lecturas históricas —un par de libros de Herodoto, la campaña en Sicilia de Tucídides, la inevitable *Anábasis* de Jenofonte— no me queda huella profunda. Recuerdo la curiosidad viajera de Herodoto, como inaugurando un turismo de alto porte; la reflexión lúcida de Tucídides, la amenidad de Jenofonte. Diverso y no menor interés histórico demuestran los hebreos. Nuestra historiografía europea es deudora de ambas corrientes.

La oratoria reclamaba bastante tiempo de estudio y análisis: Demóstenes y Esquines, Isócrates y Lisias. Entonces imperaba lo que se llamaba la «oratoria sagrada». Viviendo ahora en la etapa de la «homilética», no sé bien cuánto de bendición y de maldición contenía aquel ejercicio de argumentar, componer y declamar.

La lírica, que pudo ser tan interesante como testimonio del despertar de la conciencia individual, fue quizá lo menos favorecido. De hecho, he sacado mucho más de la lírica hebrea, incluyendo en ella no sólo los salmos, sino buena parte de la proclamación profética. Sigo prefiriendo el Isaías del destierro (Is 40-55) a Píndaro. No encuentro en Grecia equivalentes del Cantar de los Cantares o las Lamentaciones.

Quizá se me escapen en este intermedio valores actuales de la cultura griega. Espero que otros los recojan y subrayen.

7. *Lenguaje y estilo*

Entre los valores de los clásicos que han influido en mi actividad posterior debo señalar la conciencia, el amor y la atención prestada al lenguaje artístico, al estilo. Debido en parte a mi actividad de enseñanza durante tres años.

Se puede discutir sobre la conveniencia de hacer el descubrimiento o de valerse para el aprendizaje del análisis de una lengua extranjera. Volverse sobre la lengua materna para observar su funcionamiento y virtualidad como medio artístico es operación posterior de conciencia refleja. Algunos no llegan a observar esa realidad en que se mueven o que manejan. La lengua propia nos ciega

con su evidencia, al menos no nos ayuda a que la miremos. Se ofrece como aire transparente de nuestra comunicación.

Es distinto cuando trabajamos con una lengua extranjera: el medio se vuelve opaco, opone resistencia al manejo; tropezamos con él. Se interpone con más fuerza cuando se trata del lenguaje artístico. Lo que no vemos en la propia lengua lo vemos en la ajena. Lo que no vemos bien en la lengua ajena común o llana lo vemos en la lengua poética: la realidad del lenguaje.

No quiero decir que, entre las lenguas extranjeras, las antiguas tengan automáticamente un privilegio. El privilegio del latín y el griego es su carácter creador, constitutivo, de nuestro lenguaje artístico. En ellas podemos asistir al surgir y fraguar de algo tan importante como es hablar y escribir bien.

En contra se puede argüir que la lengua artística, el estilo, se define por su alejamiento *(écart)* de la lengua común. Ahora bien: en la propia lengua tenemos siempre a mano el término de comparación o de distanciamiento. No así en la lengua ajena antigua, que ha llegado a nosotros en obras artísticas, literarias. De los griegos y latinos conocemos el estilo, estilos diversos, no la lengua ordinaria, ajena al esfuerzo del estilo. Lo que de ella conocemos hoy es más bien objeto de estudios especializados: papiros, inscripciones, etcétera.

Los griegos exhiben en los anaqueles de sus obras dos valores capitales: el nacer de una prosa artística, la reflexión sobre el lenguaje como medio artístico. Si lo primero no es tan apreciable en los latinos, lo segundo se completa en ellos. Y se añade un tercer factor: la capacidad de transponer un dinamismo, la imitación creativa.

8. *La prosa naciente*

Los sofistas, en especial Gorgias, nos permiten sorprender la fabricación de un nuevo instrumento, de un *órganon:* la prosa artística. No podemos decir lo mismo del lenguaje poético: Homero es ya una cumbre consumada, que ha ensombrecido y borrado sus antecedentes. Platón, Tucídides, Isócrates no han tachado del todo a los sofistas como descubridores y maestros de la prosa.

Para aprender el griego estudiábamos sus paradigmas morfológicos, los de una lengua flexiva, y los factores de articulación y composición de sintagmas. Nos servía para construir frases simples o compuestas en griego correcto. Así aprendimos la lengua, con penosa conciencia de su estructura gramatical. De repente vemos

cómo unos autores comienzan a jugar y explotar esos factores para sacar arte-factos nuevos. Desinencias semejantes sirven para resonancias o ecos, partículas componibles se acoplan y distribuyen para la metamorfosis de lexemas verbales o nominales. Partículas varias sirven para formar figuras y controlar movimientos. Sintagmas equivalentes permiten un decurso rítmico, marcado por cesuras y pausas. El timbre de los fonemas, las cualidades de las sílabas se pliegan para efectos especiales. Establecido un enrejado, es posible dar relieve a determinadas palabras por simple colocación y provocar relaciones de sentido no enunciadas.

Quizá se nos antoje juguetón, infantil el ejercicio. En cierto sentido lo es. Si la prosa artística de una lengua flexiva ha nacido hace poco, lógico es que sus primeros pasos sean «infantiles». Y no está mal que el aprendizaje tenga mucho de juego. Qué admirables juegos infantiles. Qué felicidad haber registrado en un álbum o en una película esos juegos infantiles. Esos niños griegos somos nosotros, occidentales, de niños. Es la niñez de la cultura europea en una de sus grandes manifestaciones.

Como niñas que toman lecciones de danza clásica, descubren con fatiga y gozo la armonía de los propios movimientos, conquistan el dominio de sus miembros, ensanchan sus posibilidades. Más tarde podrán aprender otras danzas, inventar alguna. Les quedará una armonía inconsciente en todos sus movimientos. No nos importen demasiado las exageraciones. Cuando Platón, o el Sócrates de Platón, denuncia a los sofistas, lo hace por su falta de honestidad respecto a la verdad y los valores: «lo que vale menos, hacerlo pasar por más valioso». Cuando parodia su estilo, está usando una prosa artística depurada, que sin los sofistas probablemente no existiría.

Los desarrollos posteriores valen mucho más como realización. Como documento fundacional, los ejercicios ingenuos o virtuosísticos de aquellos autores son nuestra partida de bautismo. A partir de ellos se desarrolla en Grecia, salta y se aclimata en Roma. Avasalla la oratoria, penetra en la historiografía, se asoma al ensayo. En forma de retórica alimenta —a veces envenena— la poesía latina medieval. De la cual depende una parte de la poesía vernácula. Es curioso que diversos procedimientos de la poesía occidental muestren tal semejanza de parentesco con la prosa antigua, incluso más que con la poesía.

Como herencia compartida por todos permanece la voluntad de estilo, la conciencia del bien escribir. Incluso cuando el cultivo

del estilo degenera en preciosismo o manierismo, la novedad proclama un distanciamiento de cánones gastados. Salvo contadas excepciones, con la misma conciencia y voluntad de escribir bien, de recobrar o ensanchar las virtualidades del lenguaje. Hoy hablamos de buscar o hallar «un nuevo lenguaje». En realidad, la operación consiste en analizar el lenguaje para descubrir o explotar nuevas posibilidades latentes. Es decir, repetir la aventura de los sofistas. Y no es raro que nuestros innovadores resulten al poco tiempo infantiles o juguetones, a pesar de su patética seriedad y dedicación. Alguien se burlará de ellos: incluso los burlones habrán aprendido de ellos. Como Platón de los sofistas.

9. *Reflexión sobre el estilo*

En una segunda etapa de madurez, muy griega, sobreviene el estudio sistemático de aquella operación y de sus productos. Nace y se desarrolla una teoría retórica y poética sobre el arte de escribir, sobre el lenguaje literario. Los analíticos registran, describen, codifican. Así transforman la actividad literaria en *tékhnē* = *ars* = artesanía. Más allá de la gramática, el alumno aprende a analizar textos en verso y en prosa, aprende a su vez el uso de la prosa artística y el lenguaje poético.

Al hacerse artesanía, incurre en la consiguiente bendición y maldición. Bendición de fecundidad es la posesión de poderes controlados. Maldición de esterilidad es el formalismo y la rutina. Pareja de dones otorgados en la cuna, que acompañarán al infante en su vida futura.

Esa retórica no es «preceptiva». No dicta preceptos, sino enseña recursos. Se puede escribir así y así y así. Cuantos más recursos posea el estudiante, más libre será para elegir y operar. Quien posee un solo recurso no se puede desprender ni liberar de él. Será esclavo y amanerado. Los viejos retóricos fueron o pudieron ser mensajeros de libertad. Mucho más si consideramos bien lo que significa y entraña dicha artesanía.

Es artesanía que conduce al hallazgo después de provocar la búsqueda. El bien decir que no adviene después, cuando todo se ha encontrado ya. Artesanía que enseña a mirar, diferenciar, relacionar. Que toma de la mano a la intuición inicial para que trace y construya y recorra su camino. «Si piensas bien, las palabras seguirán dócilmente» *(non invita sequentur)*. Pero cuántas veces, persiguiendo la palabra justa, conseguimos pensar bien.

Quiero ilustrarlo saltando a mi experiencia de explicar autores latinos a mis alumnos adolescentes. Confinada la información erudita, por lo demás indispensable, a breves indicaciones escolares o a notas del libro de texto, nuestro trabajo consistía sobre todo en estudiar la arquitectura o composición del texto, en observar y razonar los recursos de estilo. Este trabajo, realizado intensivamente durante casi un año, despertaba en los alumnos adolescentes (14-17 años) el sentido del lenguaje, de sus posibilidades expresivas. Apreciaban cómo decide del sentido total una decisión estilística de lenguaje. Paralelamente, los alumnos rehacían en castellano un trabajo semejante, pasando así del uso inconsciente y descuidado de su lengua a la posesión consciente y creciente de un instrumento expresivo.

10. *Por ejemplo, Horacio*

Horacio había realizado egregiamente una tarea semejante: había robado las plantas del jardín lírico griego y las había hecho rebrotar, perfectas, en lengua latina. Esta proeza de Horacio no podían apreciarla los alumnos. Sí podían pasar de un conocimiento gramatical del latín a la percepción del estilo horaciano. Con el acicate de saber que algo semejante les tocaba hacer, a la medida de sus fuerzas, en la propia lengua. Tocaré tres apartados.

a) El arte del epíteto: sea el que delata algo sustancial o permanente, sea el que capta y fija una situación cambiante. Estables son «la escarcha cana, el frío agudo»; cambiantes, «la foresta umbría» —no en invierno—, «la espalda cobarde» —cuando el soldado huye—, «la lluvia voraz» —cuando corroe edificios—. A veces sirven para contrastar una enumeración, a veces dan relieve a un aspecto del sujeto. El adjetivo no es un registro, sino un grupo entero de registros de estilo. Lo más importante es que el alumno, en trance de buscar epítetos, se acostumbra a observar con precisión, diferenciadamente.

b) No digamos la metáfora, cornucopia de estilo. Había que captarla en toda su fuerza nativa, cuando brota temblando de la tierra. Antes de traducciones que la amortiguan, antes de evoluciones que la domestican. Que el agua «murmure» lo ha oído cualquiera, está gastado; Horacio ha escuchado «las aguas locuaces» de una fuente amiga. Pasemos la mano al gato: la mano roza la suavidad y el gato se estremece de gusto. Ensayemos con un león, cuya piel parece no menos acariciable: comprobaremos que es «áspero

de tocar». El epíteto compuesto rebaja irónicamente el «provocar» a simple «tocar» y dice con la «aspereza» la «ferocidad». El alumno descubre relaciones insospechadas y aprende a descubrir nuevas relaciones de los seres.

c) Y escoltando al epíteto y la metáfora, la palabra justa, certera, la expresión ceñida. Cuando parece que la palabra vuelve a su función primordial de nombrar, sólo que como resultado de búsqueda y poda. Veíamos en Horacio la imitación creativa, el honrado trabajo remunerado, la audacia coronada, *felicissime audax.* Y escuchábamos el consejo de Quintiliano: «Escribiendo aprisa no se logra escribir bien; escribiendo bien se logra escribir aprisa». Esto significaba una fenomenal disciplina de escribir y de observar y de juzgar. Espero que nadie lo llame formalismo.

Como Horacio, algo menos en extensión e intensidad, se estudiaban Ovidio, Marcial, Tácito, un tratado de Cicerón. Que me perdonen los grandes: Virgilio, Cicerón, César, Tito Livio, etc., si no les dedico espacio. He de recordar que a mí me tocaba enseñar cuarto curso en un bachillerato clásico. Precedían tres años de gramática, seguían dos de retórica y poética.

d) Una carga quedaba en el camino, o se tomaba de ella lo indispensable para entender el resto. La carga de referencias y alusiones a la mitología, la leyenda, en parte la historia. Una geografía poblada de sabinos, marsos, gelonos y escitas. Nombres que no salvan del anonimato. Númenes ya no propicios ni temibles: Camenas, Erinias, Ceres y Baco. Nombres que se han de identificar en nota: el cisne dirceo, el laurel delio, el poema eolio, la prole de Níobe, las torres dárdanas, el hijo de Latona... Si los grandes mitos y leyendas tiemblan vivos en la tragedia griega, mitología y leyenda nos suenan a reminiscencia culta y complacida en los versos de Horacio. La fuerza elemental de los mitos nos impresiona, nos resbalan las alusiones cultas y los circunloquios que separan al poeta del «vulgo profano». Porque tenemos que hacer sitio para otros valores.

11. *Segunda consecuencia*

Más tarde emigré al Antiguo Testamento. El estilo no es ajeno al lenguaje. El estilo potencia el lenguaje. Quien ha ejercido la disciplina del estilo, como practicante o enseñante, adquiere sensibilidad y respeto y estima por la palabra. Cuentan supremamente las palabras: su selección, combinación, colocación. Serán distintos los

recursos que ofrece la lengua hebrea, igual la voluntad y esfuerzo por potenciar su virtud expresiva.

Para mejor definir mi actitud ante el lenguaje bíblico voy a oponerla a otras dos. Primero, al interés puro por las ideas, por el «mensaje», prescindiendo de la palabra o considerándola como vestido adventicio, dispensable, intercambiable. Segundo, al interés puramente lingüístico o filológico por las palabras, descuidando su calidad estilística, o bien la atención prestada a las palabras meramente como indicios de autor o escuela. Las dos actitudes podrían colaborar si ninguna se levanta con el monopolio.

Algunos teólogos defendieron que sólo las ideas de la Biblia están inspiradas, no las palabras. Siempre he defendido que están inspiradas —no reveladas— precisamente las palabras. Para leer el Antiguo Testamento no basta un caudal de conocimientos y la maestría lingüística. Hay que transponer el umbral y penetrar en el sentido por el estilo o captar el sentido realizado en la palabra artística. Me lo habían enseñado griegos y latinos y otros después.

El paso de un mundo al otro me permitía observar por contraste. Y me curaba o vacunaba contra el entusiasmo ingenuo, al permitirme la distancia crítica.

Comparada con la griega o latina, la lengua hebrea aparecía pobrísima en adjetivos y formas adjetivales. Por comparación de ambas compruebo el valor del adjetivo para observar y analizar el objeto. Aceptada la pobreza relativa del hebreo, descubro que algunas funciones del adjetivo griego o latino las desempeña a su modo algún verbo de acción. Y puedo consolarme al retornar de la riqueza diferenciada, casi fatigosa, de los clásicos a la sencillez elemental de verbos y sustantivos.

También descubro la relativa pobreza de vocabulario hebreo: menos diferenciado, sin la capacidad de composición del griego. Pero aprecio modos de explotar la pobreza con talento y con buenos resultados: por ejemplo, unificación por recurrencia del mismo lexema, uso fácil de palabras o raíces clave, concentración en lo elemental. En general, las unidades literarias bíblicas son mucho más breves: relatos excelentes de dos páginas, diálogos de poquísimas intervenciones, oráculos de diez versos. El vocabulario reducido ayuda a la economía, a la vez que favorece la reaparición de palabras como hilos conductores.

El hecho de una sintaxis menos diferenciada hace que apenas se desarrolle en hebreo el arte del período. Las frases breves se vuelven espesas y sus relaciones quedan insinuadas para el lector.

De Isócrates o de Cicerón salto incluso a trozos retóricos del Deuteronomio como quien pasa de Donoso a Unamuno. Los hebreos no conocen la maestría del período amplio ni sienten la tentación del período ampuloso. Pobreza bien administrada. Dentro del Antiguo Testamento son antípodas el estilo narrativo de Jueces o Samuel y el asianismo, griego, del segundo libro de los Macabeos.

También descubro el poco interés de los hebreos por la descripción de objetos o de acciones. Homero descompone muchas veces una acción en una serie de momentos precisos, que el lenguaje va fijando y suministrando, con un ritmo dictado por el género o escogido por el autor. El narrador hebreo recurre a un procedimiento semejante sólo en momentos culminantes. De ordinario se contenta con notificar globalmente cada acción. De aquí la brevedad y densidad.

Los hebreos, o no elaboraron o no nos legaron una teoría literaria, retórica o poética. La artesanía indiscutible que demuestran estaría apenas formulada, casi cierto no codificada. Se transmitiría por enseñanza oral o por imitación de modelos. Por eso es útil acceder al Antiguo Testamento desde una cultura que haya realizado esa reflexión, como la griega y la latina.

Se dirá que también puede uno acceder desde su propia lengua y literatura. Desde luego. La ventaja de los clásicos no consiste en ser únicos, sino en ser origen y programa de futuro, raíz consciente de una conciencia artística fecunda.

12. *¿Recuperación de los clásicos?*

He pronunciado mi testimonio, no voy a proclamar un manifiesto. Confieso que los clásicos me han valido mucho y que, por tanto, son valiosos hoy. Si tuviera que componer un manifiesto me metería a diagnosticar sobre el presente y el futuro próximo. Examinando algunas tendencias de la cultura en nuestra encrucijada buscaría su arranque ejemplar en Grecia y Roma. Lamentando desgracias y desviaciones actuales, buscaría remedios terapéuticos en nuestro pasado. Pero no voy a describir en dos páginas la modernidad y la posmodernidad. Me contento con mucho menos: con formular unas hipótesis, incitado por síntomas de crisis o por cierto sentido de agotamiento y cansancio.

a) Que la cultura inaugurada en Grecia llega ahora a su término y deberá dar paso a otra cultura nueva, con nuevo comienzo y nuevas raíces.

b) Que un desarrollo de lo comenzado en Grecia se haya agotado y haga falta iniciar otro desarrollo divergente en otra dirección.

c) Que se está cerrando un ciclo cultural y comienza otro ciclo nuevo.

Concediendo que las tres hipótesis son esquemas simplificados, que los procesos culturales, por la complejidad de sus factores, son más bien arborescentes, nos representamos la coyuntura presente así. La primera hipótesis define el tiempo desde Grecia hasta el presente como unidad en trance de concluirse: se comienza *da capo.* La segunda se imagina la cultura griega como un tronco, una de cuyas ramas concluye su crecimiento posible: ha de brotar una nueva rama. La tercera se imagina ciclos, no del todo circulares: el último, en trance de cerrarse, es la modernidad.

No me convence la explicación radical, prefiero explicaciones más modestas. Hay órganos y funciones que se agotan porque han dado de sí cuanto podían o por hipertrofia. Pero quedan las raíces. Si el final de una época es el comienzo de otra, la próxima podrá concebirse con la doble analogía de nacimiento y renacimiento.

Nacimiento, en cuanto que la nueva cultura tendrá quizá un signo menos homogéneo y dominador. Es decir, estará más abierta al intercambio cultural. Pero el intercambio sólo es posible cuando una cultura tiene personalidad e identidad propia y vigor para no diluirse en el intercambio. En otros términos: la cultura occidental evolucionará por la interacción de otras culturas. O ¿pensamos más bien que el intercambio dará a luz una cultura nueva, de otro signo?

Renacimiento, en cuanto que la identidad y vigor de esta cultura se renuevan con una vuelta vital a las raíces, o sea, en contacto consciente con los orígenes y la juventud. Grecia es un comienzo no como súbita explosión estelar, sino como proceso embrionario y adolescencia que madura. Ningún renacimiento es repetición, ningún ciclo es igual al precedente. Al pasado podemos retornar con una conciencia madurada durante siglos, no con inconsciencia infantil.

Como hay un espionaje industrial que pretende descubrir fórmulas de fabricación y procedimientos de producción, así puede haber un espionaje cultural, que estudia cómo se origina y desarrolla una cultura. El segundo es legítimo, busca el enriquecimiento del espíritu. Quizá haya que volver a las raíces sensibles e imaginativas, de las que brotaron en largo proceso tantas abstracciones, no pocas gastadas. Quizá haya que volver a lo simple, que, por reiterada divi-

sión, se ha enmarañado y complicado. Hoy no podemos permitirnos ignorar nuestro linaje o malgastar nuestra herencia.

Pero esto suena a manifiesto, género que pretendía evitar.

13. *La gran confluencia*

Encaramado en la altura de mis años pasados y acumulados, miro los valles atravesados, los ascensos mansos o abruptos. Lejos está un aprendizaje y enseñanza de «humanidades». Menos distante queda el aprendizaje filológico del Antiguo Testamento. Se dilata y alarga el ejercicio de enseñar y escribir. En una zona del horizonte que abarco, contemplo una confluencia que me atañe: un caudal de aguas grecolatinas y un flujo de literatura bíblica. Se acercan, chocan, se revuelven, engrosan una corriente que discurre por nuevo cauce. Esa confluencia que me ha tocado vivir se me transfigura como símbolo de otra gigantesca confluencia histórica. Por cauces autónomos y distintos fluyeron la literatura griega y la literatura bíblica. Se acercaron con el advenimiento del helenismo. El acontecimiento Cristo trajo un encuentro, un choque, una fusión. ¿Cómo recibió el caudal griego, majestuoso y seguro de sí mismo, el ímpetu autoritario de la literatura religiosa hebrea y cristiana? (Quizá no hubiera entonces tanta seguridad ni tanta autoridad.) ¿Cómo aprendió a expresarse en griego y pensar en griego un lenguaje extranjero y consagrado? ¿Cómo terminó en abrazo estrecho la pelea de religión revelada y filosofía?

El gigantesco acontecimiento histórico ha interesado y apasionado a muchos investigadores y pensadores. El planteamiento dominante era sobre el origen del cristianismo: dependencia del judaísmo o del helenismo, influjos parciales, originalidad. Por citar un par de nombres, recordemos a Zeller y Harnack. Otros estudiosos añadieron una valoración negativa del cristianismo, como Nietzsche y Kautsky, en posiciones opuestas. El interés por el problema siguió vivo, como pueden testimoniar los nombres de Hatch y de G. Murray: el primero señalaba cómo el cristianismo aprendió de Grecia el gusto y el arte de definir y especular. Tomando otro punto de vista, Labriolle nos explicó la «reacción pagana» al progreso del cristianismo. El interés no decae y se dedica a estudiar cómo el cristianismo «se convierte» a la filosofía griega y la asimila.

Como no se trata de hacer aquí una historia, ni siquiera una crónica somera de dicha investigación, terminaré con dos testimo-

nios fehacientes. El primero, las conferencias de Werner Jäger publicadas con el título *Early Christianity and Greek Paideia,* título que evoca la obra capital del autor, *Paideia*. Es un libro breve, que merece leerse despacio. Sirva aquí su título como programa: educación griega, los griegos educadores de Occidente, educación cristiana.

El otro es Hugo Rahner, quien, apenas terminada la guerra, publica un libro rico y sugestivo: *Griechische Mythen in Christlicher Deutung*. La palabra clave de su programa es «humanismo», «humanismo cristiano». En sus páginas quiere conducirnos al «callado ámbito donde se encuentran Hélade e Iglesia». Porque «nos hemos vuelto bárbaros y querríamos volver a ser helenos». Para ello hay que «rastrear los manantiales cegados de un Humanismo auténtico».

La confluencia histórica de la cultura bíblica con la griega es más grandiosa y fecunda que la de grandes ríos. Si hoy tienen que cumplirse nuevas confluencias culturales con Occidente, de otras formas religiosas con la cristiana, el acontecimiento de hace siglos puede resultar ejemplar. La fecundidad de Grecia no se ha agotado.

APENDICE

Por juzgarlas de interés para los lectores de este libro, incluimos, a modo de apéndice, algunas reseñas del profesor Alonso Schökel de obras relacionadas con temas aquí estudiados. En ellas ensancha sus puntos de vista afirmativamente en algunos casos, y en otras de modo negativo al oponerse a las afirmaciones del autor del libro.

V. COLLADO/E. ZURRO

I

Douglas K. Stuart, *Studies in Early Hebrew Meter* (Harvard Semitic Monograph Series 13; Missoula 1976).

Apoyado en estudios precedentes, especialmente de Cross y Freedman, sobre datación y pronunciación antigua, el autor selecciona textos poéticos antiguos y los somete a estudio métrico según el principio silábico. Los textos seleccionados son: Éx 15; Nm 21,27-30; Gn 4,23s; 2,23; 25,23; Jue 14,14.18; 15,16; 16,23s; Nm 23,7-10.18-24; 24,3-9.15-19; Jue 5,2-30; Gn 49,1-27; 2 Sm 22 = Sal 18; 2 Sm 1,19-27; Am 3,3-6.8; 5,5-7.10-11.12.16b-17; 6,12; 8,7-8.9-10; 9,5-6.13. Estos textos se encuentran entre una serie de textos ugaríticos (pp. 51-77) y un poema babilonio antiguo (segundo apéndice).

Aplicando el principio silábico llega a las siguientes conclusiones: Entre los dos o tres miembros o «cola» de un verso, domina la igualdad o gran aproximación en el número de sílabas; entre los versos de una serie o poema pesa más la irregularidad. En versos aislados puede ofrecer equivalencias superiores a las de la métrica acentual; en serie de versos, la regularidad del sistema acentual es superior a la del silábico.

El libro es muy claro en la exposición y pulcro en la presentación (aunque escrito a máquina). Será útil para conocer la teoría y el método de la teoría silábica.

En concreto: expone muy brevemente el *status quaestionis,* recogiendo las tendencias básicas, que llama acentual, semántica, alternante (la última también es acentual, pero no de los acentos prosódicos normales). En nueva páginas logra seleccionar y resumir bastantes datos importantes.

Después expone brevemente algunos principios de fonética y prosodia, y pasa a dar algunos ejemplos de lectura silábica: poemas muy breves o versos fuera de contexto. Son buen ejemplo de lo que sigue:

porque son cantidades mínimas, porque se comparan con otras lecturas rítmicas, porque dan resultados bastante regulares (con alguna corrección *metri causa*).

Para valorar el sistema vamos a fijarnos en un texto amplio, Éx 15. Daremos los resultados numéricos del autor y añadiremos los resultados de una recitación acentual del texto reconstruido por el autor. Así operaremos con el mismo texto y el lector podrá hacerse idea más fácilmente.

5+5	6+4	4+4	7+5	4+5	6+6
4+4	6+4	5+5	7+5	4+5	6+5
4+4	6+5	4+5	7+6	4+5	4+6
4+4	7+6	7+4	8+8	5+5	4+5
5+5	9+9+9	6+5		6+5	
10+10		9+8+8		8+8	

La lectura acentual se representa con la siguiente fórmula:

2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2
2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2
2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2
2+2	2+2	2+2		2+2	2+2
2+2		2+2		2+2	
3+3	4+3+3	4+4+4	3+4	3+3	

La división en columnas es mía, y se basa en secciones de sentido (no son estrofas en sentido técnico). El autor divide simplemente en dos partes detrás del verso 11 (9 + 8 + 8).

Los resultados del autor suponen la pronunciación antigua del reino del norte, y hacen bastantes correcciones al texto masorético; muchas *metri causa*. Todas las correcciones están explicadas en nota (o en los principios de la introducción): unas se apoyan en manuscritos o versiones, otras son plausibles, al menos posibles; en cualquier caso, se trata de una reconstrucción. En la lectura acentual que he ofrecido como término de comparación se aprecia una gran regularidad, con ensanchamientos en cadencias de sentido; es decir, ensanchamientos formales condicionados por el sentido (como tantos otros observados en diversos poemas bíblicos).

¿Cuál de los dos sistemas parece preferible? El principio silábico es bien conocido en nuestras literaturas («a síllavas cuntadas, ca es grant maestría», decía Berceo), y es legítimo tantearlo en la vieja poesía hebrea. Pero nuestra métrica silábica exige regularidad en la serie

(un verso comienza a serlo cuando se repite, decía W. Kayser): esto falla en los ejemplos aducidos. Es decir, hace falta reformular la teoría silábica presentada por el autor: la métrica hebrea primitiva se basa en la cuenta de las sílabas, y su principio de regularidad es llevar una cesura hacia la mitad (o dos cesuras en los dos tercios). En estos términos, me parece muy preferible la lectura acentual: logra mayor regularidad en las series, explica la aproximación del número de sílabas, es más perceptible leída en voz alta (¡punto capital!).

Al llegar aquí se me agolpan las preguntas. El autor habla de ritmo de segundo grado, de versos. ¿Cómo funciona el de primer grado? Es decir, ¿cómo se ordena el fluir de las sílabas con sus acentos prosódicos? ¿Hay alguna tensión entre metro y ritmo, es decir, entre esquema y su realización? ¿Cómo funciona el valor expresivo del ritmo, por encima del formal? O sea, ¿hay alguna relación entre ritmo y sentido? ¿Qué decir de las relaciones sonoras y rítmicas que surgen de verso a verso? Por ejemplo:

barōb ga'ōneka tahrōs qamēka
tašallaḥ ḥarōneka yō'kilēmu kaqaš

Esto plantea la cuestión del factor constitutivo y los factores complementarios (recuérdese el error de Gábor sobre la aliteración).

Estas cuestiones y algunas más habrían enriquecido el estudio y quizá habrían corregido algún planteamiento. Me parece que ignorarlas, aunque sea para concentrarse en un aspecto, es menos fecundo, porque el ritmo de la poesía es una realidad compleja, no sólo matemática.

Finalmente, hay una cosa que me desazona leyendo este libro, y es la ausencia práctica de estudios literarios sobre la materia (no basta una referencia en función polémica a Jakobson y una referencia justificada a Lord). El ritmo poético es una cuestión bien estudiada en muchas lenguas, y la ciencia bíblica no gana con encerrarse en un compartimento estanco.

«Biblica» 59 (1978) 421-423

II

W. G. E. Watson, *Classical Hebrew Poetry. A Guide to its Techniques* (Sheffield 1984).

He aquí un libro que, por la riqueza, el orden, la claridad, puedo recomendar calurosamente. Se presenta como un manual: de trabajo para el especialista, de aprendizaje para el estudiante. Además de recoger

resultados ajenos e informar sobre teorías, el autor aporta mucho material personal.

Coloca la poética bíblica en el marco de la literatura semítica antigua, acádica y ugarítica. Y en el marco imprescindible de la ciencia literaria moderna, especialmente de habla inglesa.

Después de exponer su tarea y método y de describir el estilo oral de la poesía hebrea, va pasando revista a los diversos estilemas o recursos de estilo poético. Los capítulos, con abundantes divisiones y subdivisiones, son: metro, paralelismo, estrofa, tipos de verso, sonoridad, imágenes, otros recursos poéticos, técnicas secundarias. Siguen algunos análisis o aplicaciones a poemas individuales y una serie copiosa de índices.

Dada la importancia y oportunidad de la obra y el amplio público al que está merecidamente dirigida, quiero proponer algunos puntos de discusión que permitan mejorar la obra en futuras ediciones (que deseo y espero que llegarán).

I. *Recursos de estilo.* El índice y el índice temático, con más de mil ochocientos datos, muestran la riqueza de fenómenos observados, catalogados y descritos. Aun así, siempre faltarán unos cuantos. Yo echo de menos especialmente los siguientes:

1. Sobre el metro: el silencio como factor constitutivo, en forma de cesura o pausa; la relación de metro y ritmo, o esquema y realización, como clave de un análisis estilístico.

2. Antítesis. Dada la importancia de este recurso en sus formas variadas, creo que no basta mencionarlo de paso a propósito de otros estilemas o como simple función. La antítesis es frecuentísima en la literatura profética y es constitutiva de gran parte de la literatura sapiencial.

3. Entre los estilemas de relación semántica o de significado se encuentra la correlación. Entiendo por correlativos binas como «fuego/combustible, miseria/misericordia». «Luz/tinieblas», más que correlativos, empareja antónimos o contrarios; tampoco parecen ser correlativos «ciego/tullido».

4. En la sonoridad habría que mencionar el sonido clave *(Keysound, Leitklang).* Y lamento que no haya recogido la metáfora sonora que se basa en la transferencia sensorial y consiste en describir con efectos sonoros movimientos o acciones. A propósito de la paronomasia de nombres propios hay que incluir A. Strus, *Nomen Omen* (Roma 1978).

5. Imágenes. Falta la alegoría, que no coincide con la metáfora o comparación prolongadas. En la bibliografía general falta la importante obra de P. Ricoeur *La méthaphore vive* (París 1975; trad. española *La metáfora viva,* Ed. Cristiandad, Madrid 1980). El emblema podría entrar al menos como adjetivo, en los casos de animales emblemáticos: sea títulos honoríficos, emblemas poéticos (Gn 49) o como base de desarrollos amplios (naciones paganas en Ez).

Podría entrar en este apartado la caracterización o descripción abreviada, de la que es maestro Isaías. Una variedad es la etopeya, que encontramos en libros sapienciales (Prov y Eclo) y en imitaciones proféticas. Quizá piense el autor que emblema y etopeya sean géneros literarios más que recursos poéticos; otro tanto valdría para el enigma o acertijo.

6. A la personificación dedica el autor once líneas. Un recurso tan importante en la poesía hebrea, tan injustamente desatendido, se merece algo más. Baste recordar los poemas en que es protagonista *ḥokmâ.* El recurso está presente también en los Salmos y en textos proféticos.

7. En el capítulo de la repetición habría que mencionar la recapitulación *(Summationschema),* que consiste en reunir al final varias palabras importantes del poema. Esta sección tendrá que tener en cuenta la tesis defendida por E. Zurro (nov. 1985) sobre *Procedimientos iterativos en la poesía ugarítica y hebrea.*

8. La enumeración puede encajar en el capítulo de series o coincidir con ellas; pero no me gusta el término «lista». La enumeración o recorrido de miembros del cuerpo amado, con su correspondiente serie de comparaciones exquisitas (Cant 5 y 7), nunca la llamaría lista. Hablando de series es importante el factor numérico para estilizar series o enumeraciones: por ejemplo, la triple invocación, las series de siete o de diez. No coincide con el artificio numérico de $n + 1$.

9. Composición y desarrollo. La retórica clásica distinguía tres actividades del arte que llamaba *inventio, dispositio* y *elocutio.* El autor se ha concentrado en la tercera, con ocasionales incursiones en la segunda. Aunque en la p. 273 habla de «recursos estructurantes». En vez de composición, se podría llamar estructura (sin meterse en estructuralismo). Es un capítulo importantísimo de la poética, que debería describir tipos y recursos.

Sobre otros recursos y sobre otros ejemplos me atrevo a remitir al autor y al lector a nuestros comentarios *Profetas* (Madid ²1987) y *Job* (Madrid 1983). Si no me equivoco, son los únicos comentarios que ofrecen un «Índice de temas literarios», en el cual entran también di-

versos recursos poéticos. Y en el volumen *Proverbios* (Madrid 1984) remito al estudio comparativo formal de pp. 117-150.

II. *Clasificación.* Distingo división y ordenación.

1. División. Es lógico que algunos recursos poéticos exijan subdivisión en tipos o variedades, a los que pueden corresponder nombres técnicos y fórmulas esquemáticas. Ahora bien: existe siempre el peligro de multiplicar demasiado las subdivisiones, y el autor es consciente del peligro (p. 384: «perhaps taxonomy has been overstressed»). Cuando analizamos los sonidos de una lengua, nos concentramos en los fonemas, distinguidos por su función diacrítica, y descuidamos variantes fonéticas y factores «suprasegmentales». Quizá algo semejante, aunque con menos rigor, se pudiera aplicar a los recursos de estilo. El quiasmo es distinto de la disposición paralela, sus fórmulas son: ab/ba y ab/ab. ¿Es relevante que afecte a dos o tres miembros? ¿Hay que distinguirlos con nombres propios? Quizá sea más práctico operar con un sistema de fórmulas con letras, como instrumento para el análisis individual. Pues bien, me parece que el autor, influido por minuciosos trabajos precedentes en un par de áreas, se ha excedido en las subdivisiones. Me refiero a los capítulos sobre paralelismo, estrofa, tipos de versos. Lo que hace en p. 151, renunciando a seguir adelante clasificando, se podía haber aplicado en otras zonas recurriendo a notas. Habría ahorrado espacio para tratar otros estilemas.

Se añade el deseo de etiquetar cada fenómeno y cada variante: *mirror, complete, split-member, partial chiastic, terrace, staircase, chiastic-terrace, pivot.* Y hablando de nombres, donde ya existe una terminología tradicional, prefiero atenerme a ella: por ejemplo, climático en vez de *staircase,* concatenación en vez de *terrace* (ab.bc.cd...), inclusión en vez de *envelope.*

También hay que notar que algunos fenómenos o casos concretos admiten diversas interpretaciones: merismo o caracterización, adición en A o elipsis en B. El autor es consciente de ello.

2. Ordenación o clasificación de conjunto. Toda clasificación en estas materias es convencional y relativa, pues depende de los parámetros escogidos. Los antiguos distinguían tropos y figuras, figuras de pensamiento y de dicción. He indicado la clasificación mayor del autor, según el índice inicial. Ha dedicado mucho espacio a temas bastante estudiados (pp. 87-220); algo menos a temas medianamente o poco estudiados (pp. 222-272); en menos de 90 páginas presenta el resto. Me voy a referir al capítulo 11. Encuentro particularmente acertada la orga-

nización, con correspondiente cuadro sinóptico, de los estilemas que caen bajo la repetición. Sobre el resto me permito algunas observaciones.

Encabalgamiento *(enjambement)* y contrapeso *(ballast)* creo que pertenecen al capítulo del metro o del verso; el estribillo *(refrain)* creo que pertenece a la estrofa (o *stanza).* En un grupo de figuras *(skhémata* de los griegos) se pueden juntar cómodamente: la sinédoque (abstracto por concreto y viceversa), el merismo (parte o partes por el todo); la ironía con sus variantes (falta el sarcasmo); la pregunta retórica; la hipérbole y su opuesto la litotes (¿se da en la poesía hebrea?); el oxímoron y la sustentación *(delayed identification).*

3. Ordenación de apartados. De ordinario sigue el orden siguiente: descripción genérica del fenómeno, tipos o variantes, ejemplos acádicos y ugaríticos, ejemplos hebreos, funciones, bibliografía genérica y específica. Es un orden excelente, que se aplica con la flexibilidad requerida en cada caso.

III. Con ello paso al *valor pedagógico* de la obra, que es sobresaliente. A ello contribuyen: la claridad en describir el fenómeno y la diligencia en distinguir sus tipos; el ofrecer material para el estudio; la bibliografía repartida por capítulos y secciones. Es un acierto citar textos en hebreo o trasliterados con las correspondientes traducciones: facilita la consulta y el manejo. En una obra de este género son muy valiosos los índices, y el autor ha sido generoso en ofrecerlos (y paciente en compilarlos). Índice de temas o fenómenos estudiados, textos bíblicos, palabras hebreas, binas hebreas; textos, palabras y binas ugaríticas; textos y palabras acádicas y otros textos, autores citados.

El libro está destinado a imponerse, en gran parte por su valor pedagógico. Para su uso propongo un par de recomendaciones. El alumno deberá familiarizarse con los diversos recursos, distinguiendo tipos y funciones; después podrá ejercitarse en los textos sugeridos, pasando de la constatación a la función. Será muy útil contrastar recursos emparentados por algún aspecto. En otras palabras: el libro será para el estudiante un manual de ejercicios. Para el profesor, el libro ha de ser sobre todo *órganon* o instrumental para el análisis. Es decir, el especialista no debe contentarse con constatar, con rebuscar casos, como un botánico o un entomólogo; lo importante es analizar textos aquilatando la función de los recursos en la unidad poética.

En el capítulo 4 queda por aclarar una cuestión importante. Se debe distinguir mejor entre composición oral y recitación oral. No es lo mismo composición oral (o mental, sin escribir) que improvisación. Un poeta puede componer mentalmente, sin papel, un soneto artificioso;

dudo que pueda improvisarlo. Me parece inaceptable decir que los profetas eran maestros de improvisación poética (p. 77). Mis estudios me llevan a la conclusión opuesta. Eso sí, componían escuchando y para la recitación oral. Y esto influye en su estilo.

Me queda una última alabanza para terminar. Tenemos que agradecer a la editorial la excelente, impecable impresión de un libro no tan fácil. Esta calidad excepcional me infunde un cierto temor: que los editores se resistan a introducir cambios y mejoras en el libro. Pero si el libro se puede mejorar, significa que es bueno.

«Biblica» 67 (1986) 120-124

III

Leo Krinetzki, OSB, *Das Hohe Lied. Forma y kerigma de un cantar de amor del Antiguo Testamento* (Düsseldorf 1964).

Es extraño que este libro no cite entre sus autoridades el comentario al Cantar de fray Luis de León, porque, con los debidos cambios culturales, Krinetzki desciende del exegeta español, saltando muchos montes y collados de erudición aplastante.

Pero como fray Luis, con su emocionado y poético comentario, se acarreó la persecución y la cárcel, así me temo que Krinetzki incurra en la condena de eruditos e intelectuales; es decir, de los que sepultan la poesía en montones de notas eruditísimas o de los que reducen el Cantar a un ejercicio didáctico estrictamente intelectual. Por lo demás, el autor reúne los datos más técnicos en 25 páginas densas (291-315) de «notas de crítica textual y de filología».

Yo creo, con fray Luis (y con Buzy y con otros), que el Cantar es poesía de primera calidad, y creo que, para introducir al lector en la lectura poética, y para desentrañar ese sentido, el método de Krinetzki es en principio correcto. No por la alegoría intelectual, sino por el camino de los símbolos profundos, llegamos a captar el sentido trascendente del libro. Símbolos humanos, radicales, muchas veces arquetípicos, se presentan ante nosotros en una objetivación poética.

Tomando en serio esta realidad poética, Krinetzki se entrega al sentido literal: primero para escuchar y captar, después para analizar con los métodos del análisis poético. Este sentido literal tiene una profundidad simbólica: de carácter universal, como lo es el amor; de carácter específico, por su inserción en el gran contexto vivo del pueblo escogido; de carácter escatológico, por el dinamismo del ideal hacia la plenitud.

Introducción. Trata primero los puntos consabidos: título, autor, fecha, fuentes, contenido, evolución y composición literaria; de modo especial, el problema de la aceptación canónica del libro. Como aportación personal, exigida por el método, nos ofrece en 37 grandes y apretadas páginas un tratado sobre los procedimientos poéticos del Cántico, clasificados y con referencias detalladas. Encuentro esta clasificación algo sobrecargada en el apartado de «figuras retóricas», con el peligro de no conceder valor aparte a las imágenes, como sustancia básica de esta poesía; tampoco se salva de intelectualismo la lista esquemática de las páginas 64-65. El símbolo, en sentido moderno, está mucho mejor tratado en el comentario y en el estudio teológico final que en esta introducción sistemática. Acepta fundamentalmente la clasificación de géneros propuesta por Horst, de los que algunos son menos convincentes. Divide el Cántico en siete series de canciones (coincidiendo con Bossuet en el número septenario y en algunos puntos de división).

Comentario. Para explicar el método del autor me fijaré en una sección: 2,8-14, que incluye la descripción de la primavera. Comienza una explicación general, especie de paráfrasis poética, que amplifica el texto y ambienta al lector. Analiza con gran cuidado los procedimientos y efectos sonoros: es la primera vez, pienso, que un comentador ha intentado escuchar; escuchar unos versos que fueron compuestos para sonar. Con este afán descubridor creo que el autor se excede en los simbolismos de detalle; yo pienso que el efecto suele ser de conjunto, crear un ambiente sonoro encantado, mágico. Analiza los valores estructurales y compositorios en su valor expresivo, lo mismo que el ritmo. Las imágenes están menos explotadas; por ejemplo, en la primavera, el movimiento vista-sonido-aroma, la pura presencia evocada por las formas *Niphal,* la lluvia emeniga pero fecundadora, la vista y sonido preparando la súplica final a la amada, que se esconde y se calla. Otro ejemplo: en 8,6ss está bien analizada la categoría mítica de las imágenes; pudo insistir más en su tensión dramática. Cierra el comentario del pasaje adentrándose brevemente por la visión simbólica hacia la trascendencia religiosa del poema, enlazando así con la plenitud escatológica.

Síntesis teológica. Después del comentario (pp. 85-257), el autor expone sistemáticamente el mensaje o «testimonio» del Cantar. En su sentido literal originario son cantos de amor, cuya situación y función se encuentra en la institución familiar de Israel, una institución religiosa. A la vuelta del destierro, estos cantos se emplean para restaurar aquella institución básica, que es prenda de la continuidad del pueblo

y de la esperanza escatológica: el Cantar ofrece a los israelitas una visión ideal, que expresa lo mejor del amor humano, que sintetiza muchos motivos proféticos tradicionales, que invita al pueblo a colaborar en la obra de la restauración. Así entra el libro en el canon, por su sentido literal originario, al que se añade un uso o función particular. El Cantar es así preparación ya en marcha de la futura comunidad, y es también tipo, porque ya en él está presente y se está realizando la salvación que culminará en las bodas de Cristo con su Iglesia. El NT, sobre todo el Apocalipsis, recoge los símbolos del Cantar para hablarnos de la consumación celeste y de su realización anticipada en la tierra.

Las páginas 280-288 son una síntesis sugestiva: el autor se apoya en Grelot y desarrolla y organiza una serie de correspondencias simbólicas. Es una síntesis teológica que se debe leer con atención. Siguen unas sugerencias para encajar estos elementos teológicos en la teología del AT.

Concluye con un índice de términos técnicos o extranjeros brevemente explicados.

«Biblica» 47 (1966) 459-461

IV

J. P. Fokkelman, *Narrative Art in Genesis. Specimens of Stylistic and Structural Analysis* (Studia Semitica Neerlandica 17; Assen/Amsterdam 1975).

Contiene este libro tres análisis del Génesis. Los dos primeros, sobre la torre de Babel y el sueño de Jacob, son análisis minuciosos, detallados (pp. 11-45, 46-81); el tercero abarca el ciclo de Jacob y ocupa más espacio (pp. 84-241).

Su método se puede llamar estructural o estilístico. Es *estructural* porque busca la articulación y organización de la unidad narrativa con el medio del lenguaje. Pero renuncia a términos de otros estructuralistas, casi arcanos de puro técnicos; no se interesa por la gramática narrativa de los actantes (Greimas o Todorov); no se queda en el puro juego de relaciones. Es *estilístico* por su atención a todos los factores y funciones del lenguaje a nivel de formas significativas. Pero no es estilístico botánico, es decir, no es puro recuento de «estilemas» catalogados; tampoco es estilístico como análisis puramente formal.

Es análisis del texto para la penetración de su sentido. Del *texto,* es decir, busca percibir y descubrir y describir cómo está construido el texto, no cómo fue construido. En otras palabras: el autor renuncia expresamente a ofrecer otra hipótesis genética —autor, fuentes, manos,

tradiciones, redacciones sucesivas—, y se dedica a mostrar al lector hechos del mismo texto, señalando su función organizativa (= estructurante) y significativa. Porque el autor no se queda en lo puro organizativo, sino que va siempre al *sentido;* podríamos decir que es más semántico que estructural. Por tanto, el estudio es auténtica exégesis que enseña a leer y a comprender el texto.

El autor realiza su empeño de manera magistral y ejemplar. Es codicioso del detalle, pero lo integra en la unidad total; es penetrante para descubrir funciones sutiles e incansable para volver sobre el texto en busca de nuevos aspectos. Es ordenado en la exposición y fluido y agradable en el estilo. A su sensibilidad literaria une notables dotes didácticas.

El autor nos coloca directamente ante el texto, nos transparenta su significado/sentido y, sobre todo, deja que el texto nos hable. No podemos negar que el autor conoce lo que se ha escrito «acerca del texto», pero lo importante en estas páginas es el enfrentamiento lector-texto y el nuevo análisis, la nueva comprensión que el lector va logrando del texto directamente, a medida que lee el libro.

Hoy día, el aplicar otros métodos acostumbrados ya no requiere justificación ni casi explicación; aplicar el método estilístico o estructural todavía las requiere (esperamos que pronto no será necesario). Por eso el autor, en la introducción y en una serie de notas, va acompañando el comentario con reflexiones metodológicas, a veces contraponiendo su método al de otros; son notas breves, juiciosas y lúcidas, utilísimas para quien desee iniciarse en el método.

En el análisis de conjunto no puede el autor detenerse tanto en cada escena: por falta de espacio y porque no todos los rasgos estructurante y semánticamente pertinentes a nivel de escena lo son a nivel de contexto íntegro. El autor nos lo hace ver en la escena de Betel. Pero tomemos otro ejemplo: la escena de Penuel (Gn 32) ofrece la siguiente estructura concéntrica:

23 *wyqm blylh hw᾽*
23 *wy῾br ᾽t m῾rb ybq*
25 *wy᾽bq...῾d ῾lwt hšḥr*
27 *ky ᾽m-brktny*
28-30 *šmk - šmy* *y῾qb - yśr᾽l*
30 *wybrk ᾽tw šm*
32 *wyzrḥ-lw hšmš*
32 *k᾽šr ῾br ᾽t-pnw᾽l*
32 ***whw᾽** *ṣl῾ ῾l-yrkw*

La estructura subraya el papel central del cambio de nombre, Jacob/Israel, encuadrado en una bendición, aureolada de luz *(šḥr)*. Por la lucha se transforma también el nombre del lugar, Yabboq/Penu'el. Todos estos elementos de la estructura los cita el autor (p. 221), aunque no muestra el esquema. Pero es el hombre —y el autor no lo dice— quien llevará en su carne las consecuencias de la lucha, quien, cojeando, se dirigirá a tomar posesión de una tierra, objeto de bendición. La cojera se trocará en miedo y en signo del cambio realizado en Jacob. El narrador empalma así la nueva figura de Jacob con el viejo tema de la zancadilla y con la figura del peregrino. Todo parece cambiar ante Jacob a partir de Penuel: su lucha con el Dios anónimo cambia los nombres; el bendecido como sedentario (27,27-28) debe pasar *('br)* por la tierra de su hermano; su decisión al levantarse de noche y su cojera de peregrino. Sí, la cojera y los otros elementos analizados por el autor son pertinentes al texto, pero el tema etiológico del «tendón del muslo» no estructura el conjunto narrativo que estudiamos, aunque sí la escena suelta.

Con el análisis estructural descubrimos que los capítulos del Génesis estudiados forman un texto, constituyen una unidad, trazan una línea que nos dice algo. Conducidos por la mano del autor vamos descubriendo cómo las escenas se van entrelazando y se enriquecen de sentido.

La bibliografía es en extremo sobria: consiste en enderezar al lector hacia repertorios bibliográficos y en registrar algunas obras de base.

El libro de Fokkelman se puede leer con varios fines. Nos puede interesar cómo interpreta una escena, cómo resuelve una *crux* (una etimología, por ejemplo). El lector que sienta el cansancio de tantas hipótesis genéticas encontrará en el libro un método no menos riguroso y quizás más objetivo, además de un contenido sustancioso. A quien no le interese el texto bíblico en sí mismo le puede venir la desilusión. Porque *Narrative Art in Genesis* tiene el valor de no ser importante en sí mismo, sino en cuanto transparencia de la narración bíblica. Sólo se aprecia su valor cuando somos capaces de apreciar el texto mismo. Y entonces su valor es grande *.

«Biblica» 58 (1977) 110-112

* **En colaboración con J. M.ª Ábrego.**

V

Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative.* Ideological Literature and the Drama of Reading (Bloomington 1985).

Este macizo volumen inaugura una serie que, según los editores, pretende estudiar la Escritura con la perspectiva de la crítica literaria, en comentarios y monografías. La obra estudia la narración de la Biblia hebrea para elaborar una teoría general. Así el título «Poetics» es de estirpe aristotélica. Las raíces del libro las encuentro especialmente en Henry James (citado con frecuencia) y su entronque pertenece en buena parte a W. C. Booth (también citado). Pero Sternberg no quiere escribir una retórica, que es más bien el arte de persuadir y puede subordinarse a la narración, ni una estilística de procedimientos verbales. El autor habla normalmente de «estrategias» o de «tácticas», alguna vez de técnicas.

Estrategia dice finalidad. Porque el autor ve el acto literario fundamentalmente como comunicación o negociación, «the transaction between storyteller or poet and reader». Prefiere la denominación «narrador» a la de «autor», para evitar equívocos; en general, dado el carácter del relato bíblico, no se refiere a un narrador dentro de la obra. El lector suele ser el presupuesto o el formado por el narrador. Entiende también la intención en términos de comunicación, evitando la reducción psicológica. Quiere estudiar las estrategias del relato en relación con la ideología, concretamente, en relación con la omnisciencia de Dios y su acción infalible en la historia.

La obra consta de capítulos más teóricos y genéricos, con ejemplos esporádicos o enumeraciones apretadas, y capítulos analíticos, montados sobre el bastidor de un texto. En la exposición ha preferido comenzar por los más teóricos, con las desventajas consiguientes. Los análisis se agrupan en apartados mayores: el punto de vista con sus consecuencias, el manejo del tiempo narrativo, personajes, técnica de la repetición, persuasión.

En los análisis particulares despliega su maestría de lector sensible, entrenado, atento. Un lector que se va haciendo por la mediación del texto. Lo suyo no es proponer al lector del libro (y de la Biblia) el resultado de su lectura, sino más bien realizar ante el lector del libro la operación de leer, con la conciencia sobrepuesta de los tres factores: narrador, relato, lector. Sternberg es el lector que se va haciendo («the making of the reader») hasta el final de cada relato. A eso lo llama «el drama de leer»; a eso invita al lector del libro, como a espectador de un drama, para que pueda llegar a lector del relato bíblico.

En este apartado habría que alabar y recomendar muchas lecturas: Rebeca, Dina, José, Ehud, Débora y Jael, David y Urías, el juicio de Salomón, etc.

El autor no es un lector inocente, sino bien equipado («The Armed Vision») de un instrumental conceptual tomado de otros o elaborado y refinado por él mismo a fuerza de leer al modo dicho. Y aquí está una de las aportaciones mejores del libro, repartidas a lo largo de las páginas, reunidas en un índice de materias: suministrar a quien maneje el libro un repertorio rico, diferenciado, de categorías para leer y analizar. El autor considera particularmente importantes: hiato *(gap)*, ambigüedad, redundancia, orden temporal, punto de vista omnisciente, proceso de lectura, patrones de analogía, alternativas de referencia, caracterización indirecta. A lo largo del libro uno va subrayando o apuntando otras muchas categorías:

— la ficción reclama libertad de invención, la historia pretende ser registro de hechos (p. 25);
— composición como génesis, composición como póiesis (p. 68);
— secuencia, equivalencia, cambio de punto de vista, serie, como factores combinados en Gn 1 (pp. 107ss);
— información anticipada o retrasada, reticencia y confidencia (p. 166);
— formas prospectivas: paradigma o esquema, precedente, anuncio (p. 273).

Como los ejemplos se pueden multiplicar, he de llamar la atención sobre la importancia del índice temático (extrañamente mezclado con el onomástico), porque muchas voces permiten al lector o estudiante sistematizar temas o categorías. Véanse, por ejemplo, «Ambigüedad» (que ocupa dos columnas), «Coherencia» (otro tanto), «Argumento», «Carácter», «Caracterización», «Diálogo». Mi consejo para el alumno es que aprenda primero por imitación y luego haga ejercicios sobre diversos capítulos del análisis.

Me temo que dañen a un libro importante algunos defectos llamativos. El primero es la actitud excesivamente polémica del autor. Escoge posiciones extremas para demolerlas, pronuncia juicios duros. Lo peor es que, para dejar las cosas claras desde el principio, acumula la polémica en el primer capítulo. No parece modo de conciliarse la benevolencia del lector. Parece preocupado por no ser confundido con otros («self-defense against the good intentions of fellow inquirers»).

Veamos un ejemplo. Afirma que es inconciliable la poética narrativa del NT con la de los relatos hebreos, y lo apoya exclusivamente en

Mc 4,11-12 (sobre las parábolas). He aquí algunas observaciones: *a)* ¿Por qué define el NT esa frase y no más bien Mt 10,27: «lo que os digo de noche decidlo en pleno día, y lo que escucháis al oído pregonadlo desde la azotea»? *b)* ¿No hay que distinguir entre la frase de un personaje (Jesús) y la intención del narrador? *c)* Añádase la sabida distinción de dos etapas en el ministerio de Jesús, una más pública, otra más privada. *d)* La frase expresa una paradoja: que la comprensión está condicionada por afectos y deseos. No entiende el que no quiere entender, por miedo o por interés. *e)* La frase de Mc 4 combina una cita de Is 6,9-10 con alusiones a Sal 49,5 y 78,2. *f)* Habría sido más convincente comparar algún relato, por ejemplo, de los Hechos de los Apóstoles, con otro de Jueces, Samuel o Reyes.

Otro punto débil es la exposición en los capítulos teóricos. Uno tiene a veces la sensación de perderse entre reiteraciones o desarrollos difusos. Esto es más lamentable, porque el autor es maestro en acuñar expresiones felices, de esas que detienen gozosamente al gustador del estilo. Por ejemplo:

— «The task of decomposition calls for the most sensitive response to the arts of composition» (p. 16);
— «In communication, typology makes no sense unless controlled by teleology» (p. 30);
— «Given free rein, therefore, each [ideology, historiography, aesthetics] would pull in a different direction and either win the tug of war or tear the work apart» (p. 44);
— «They would have been abandoned long ago were it not for the conjunction of human drive and institutional inertia» (p. 67).

¡Qué bella colección de aforismos se podría espigar en el libro!

En conclusión, el autor está convencido de la importancia de esta «poética», del valor de estudios semejantes «con los cuales deberá entenderse la investigación tradicional». Hasta llega a pensar que éste es el camino del futuro: «I for one am now more convinced than ever that here lies the future of biblical studies as a whole» (p. XII). Se diría que su poética abarca el campo narrativo, no «la totalidad», no la poesía de los profetas ni el mundo sapiencial ni el ensayo del Eclesiastés. Pienso que hay aquí un camino fructuoso hasta ahora, prometedor para el futuro.

«Biblica» 67 (1986) 437-439

PROCEDENCIA DE LOS DIVERSOS ESTUDIOS

1. *Poética hebrea. Historia y procedimientos*

   Nueva redacción, rehecha y puesta al día, del artículo *Poésie hébraïque,* publicado en 1968 en el «Dictionnaire de la Bible, Supplément».

2. *El estudio literario de la Biblia: notas históricas*

   Publicado en «Razón y Fe» 157 (1958) 465-476.

3. *Estructuras numéricas en el Antiguo Testamento*

   Texto original, con adiciones, de «Strutture numeriche nell'Antico Testamento», en «Strumenti Critici» 3 (1969) 331-342.

4. *El lenguaje imaginativo de los Salmos*

   Publicado en «Seminarium» 34 (1982) 413-427.

5. *Lenguaje mítico y simbólico en el Antiguo Testamento*

   Publicado en *El mito ante la Antropología y la Historia,* dirigido por J. Alcina Franch (Madrid 1984) 75-97.

6. *Tres imágenes de Isaías*

   Publicado en «Estudios Bíblicos» 15 (1956) 63-84. Revisado para su publicación en este volumen.

7. *Dos poemas a la paz. Estudio estilístico de Is 8,23-9,6 y 11,1-16*

   Publicado en «Estudios Bíblicos» 18 (1959) 149-169. Revisado para este volumen.

8. *Is 10,27b-32: Análisis estilístico*

   Publicado en «Biblica» 40 (1959) 96-102. Revisado para este volumen.

9. *Arte narrativa en el libro de los Jueces*

   Publicado en alemán: «Erzählkunst im Buche der Richter», en «Biblica» 42 (1961) 143-172.

10. *Estructuras narrativas en el libro de Judit*

Publicado en inglés: «Narrative Structures in the Book of Judith», en *Protocol of the Eleventh Colloquy (27-I-1974) of the Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture* (Berkeley, CA 1975) 1-20.

11. *En los orígenes de la literatura*

Nueva redacción, actualizada y muy ampliada, del artículo publicado en «Razón y Fe» 150-II (1954) 59-76; 203-218.

12. *De los clásicos al Antiguo Testamento*

Publicado en italiano: «Dai classici all'Antico Testamento», en «Fondamenti» 1 (1985) 53-75.

INDICE DE CITAS BIBLICAS

INDICE ONOMASTICO

INDICE ANALITICO

INDICE GENERAL